

DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY**

KOTA (Raj.)

Students can retain library books only for two weeks at the most.

BORROWER'S No.	DUE DATE	SIGNATURE

रचना-प्रक्रिया
(THE PROCESS OF LITERARY CREATION)

राष्ट्रभाषा संस्थान

C-8/174, यमुना विहार, दिल्ली-110053



(हिन्दी विभाग, गुरु नानक देव विश्वविद्यालय, भुवनेश्वर)

प्रकाशक :

राजकुमार

राष्ट्रभाषा संस्थान

C-8/174, यमुना विहार

दिल्ली-110053

© लेखक

मूल्य • 70.00

प्रथम संस्करण : 1985

आवरण हरिपाल त्यागी

मुद्रक

रवी प्रिण्टिंग मक्खन

1/6959/14, ईस्ट रोहतास

मोहन मार्केट, गाहदरा, दि



—भाई इन्द्रनाथ चौधरी के नाम

अनुक्रम

प्रथम खण्ड

साहित्य के रचना-प्रक्रियात्मक अध्ययन की भूमिका

पृष्ठ संख्या

अध्याय—एक रचना-प्रक्रिया की सामान्य स्वरूपता, उसके अभिज्ञान की उपयोगिता और अध्ययन के उपागम	3-31
1 प्रास्ताविक	3
2. रचना-प्रक्रिया की सामान्य स्वरूपता	6
3 रचना-प्रक्रिया की सदिलष्ट अनानुपातिकता	11
4 रचना-प्रक्रियात्मक अभिज्ञान की उपयोगिता	13
4 1 रचनाकार के लिए उपयोगिता	13
4 2 आलोचक के लिए उपयोगिता	17
4 3 आसक्त के लिए उपयोगिता	26
5. रचना-प्रक्रियात्मक अध्ययन के उपागम	28
5 1 सैद्धान्तिक उपागम	28
5.2 व्यावहारिक उपागम	29
अध्याय—दो : रचना-प्रक्रिया की मनोविज्ञान-सम्मत अवस्थाएँ	32-48
1. जी० वालस द्वारा निर्धारित अवस्थाएँ	33
2 हर्बिसन द्वारा निर्धारित अवस्थाएँ	34
3. टॉरेंस द्वारा निर्धारित अवस्थाएँ	34
4 नान्सी फोर्डर द्वारा निर्धारित अवस्थाएँ	35

5 रोनो मे द्वारा निर्धारित अवस्थाएँ	35
6 अकोन अहमद द्वारा निर्धारित अवस्थाएँ	36
7. ऑम्बॉन द्वारा निर्धारित अवस्थाएँ	36
8. 'साइनेविटबन्' का महत्वपूर्ण योगदान	37
9 मनोवैज्ञानिक अवस्था-निर्धारण का मार	41
10 मनोविज्ञान-सम्बन्धित अवस्था-निर्धारण की सामग्री और गोमा	46

अध्याय—तीन रचना-प्रक्रिया की साहित्य-कला-सम्बन्धित अवस्थाएँ	49-95
1 भारतीय काव्यशास्त्र मे मकेनित अवस्थाएँ	49
2 मौन्दर्पणास्त्रियो एव साहित्य-विवेचको का अवस्था-निर्धारण	61
2 1 श्रोत्रे द्वारा निरूपित अवस्थाएँ	62
2 2 अलेक्जेंडर द्वारा अवस्था-निर्धारण	65
2.3 ग्रॉमॉव द्वारा अवस्था-निर्धारण	66
2 4 रमेस कुन्तल मेघ द्वारा अवस्था-निर्धारण	68
2 5 कुनार विमल द्वारा अवस्था-निर्धारण	69
2 6 निर्मला जैन का अभिमत	71
2.7 शिवकरण सिंह का प्रयास	73
2 8. नगेन्द्र की अवस्था-निर्धारणात्मक स्थापनाएँ	73
2 9 आनन्द प्रकाश दीक्षित द्वारा निर्धारित चरण	75
2 10 गजूरकर द्वारा निर्धारित 'स्तर'	76
2 11 निरालाकेतु का अवस्था-निर्धारण	77
2 12 वी० कै० गोत्रक का अवस्था-निर्धारण	77
3 रचनाकारों के अनुसार रचना-कर्म की अवस्थाएँ	79
3.1. स्टीफन स्पेंडर का अनुभव	79
3 2. मयाकोव्स्की का अनुभव	82
3 3 पिकासो का अनुभव	84
3 4 मुक्तिबोध और 'कला के तीन क्षण'	85
3.5 बटरोही का अनुभव	90
4. हमारी पत्र-प्रश्नोत्तरी और रचना-प्रक्रिया की अवस्थाएँ	91
4 1 नरेन्द्र बोहली	91
4 2 नरेन्द्र मोहन	91
4.3 भूदुला गर्ग	92
4 4 जगदम्बा प्रसाद दीक्षित	92
4 5 राजेन्द्र किशोर	92
4 6 श्री रजन सूरिदेव	92
5. निष्कर्षात्मक अवस्था-निर्धारण	93

द्वितीय खण्ड

बाह्य का आन्तरिकीकरण

अध्याय—चार : रचनात्मक विषय का संवेदन और प्रत्यक्षण

99-113

1. प्रास्ताविक	99
1.1 यान्त्रिक तथा अयान्त्रिक आन्तरिकीकरण में अन्तर	99
1.2. रचनात्मक चेतना और विषय-स्वातन्त्र्य	100
2. विषय का ऐन्द्रिय संवेदन	101
2.1 संवेदन का अर्थ-निश्चय	101
2.2. संवेदन की शारीरिक प्रक्रिया	101
2 3. रचना-प्रक्रियात्मक संवेदन	102
3. विषय का प्रत्यक्षण	105
3 1 प्रत्यक्षण और संवेदन में अन्तर	105
3 2 प्रत्यक्षण की प्रक्रिया	106
3 3 रचना-प्रक्रिया और प्रत्यक्षण	108
3 3 1 रचनात्मक प्रत्यक्षण	108
3 3 2 प्रत्यक्षण और भाषा	109
3 3 3 प्रत्यक्षण और संस्कृति	110
3.3 4 प्रत्यक्षण और अन्य कारक	111
3 3 5 प्रत्यक्षण का व्यावहारिक सन्दर्भ	111
3 3 6 प्रत्यक्षण का भाववादी सन्दर्भ	112

अध्याय—पाँच : विषय-संलक्षित और विषयाभिप्रेरण

114-141

1 विषयाभिप्रेरण की प्रक्रिया	114
2 अभिप्रेरण—सामाजिक और वैयक्तिक अनिवार्यता	117
3. अभिप्रेरण की व्यापक अवधारणा	118
4. अभिप्रेरण की स्पष्टता/अस्पष्टता और सांख्यिक प्रकृति	120
5 अभिप्रेरण में संवेगों और मनोभावों की भूमिका	122
6. रचनात्मक अभिप्रेरण के स्रोत	125
6 1. मनोवैज्ञानिक स्रोत	126
6 2. वास्तविक अनुभव-भोग	127
6.3 प्रतिक्रियात्मक निषेध और निषेधात्मक प्रतिक्रिया	130

6 4. तादात्म्य या समानुभूति	135
6.4.1. साहित्यिक आन्दोलन	136
6 4 2. विचारधारा-प्रसंग	136
6.5. कनाक्षेत्रीय प्रभाव	137

अध्याय—छह : रचनात्मक अनुभव या अनुभूति	142-159
1 अनुभव या अनुभूति का स्वरूप	142
1 1 अनुभूति 'विशुद्ध' नहीं होती	143
1 2 अनुभूति की सार्वत्रिकता	144
1.3 अनुभूति के आयाम	145
1.4 अनुभूति की सापेक्षता	145
2. अनुभूति और प्रामाणिकता	146
3 अनुभूति और रस	148
4 अनुभूति और मौन्दर्यबोधोद्योगात्मक अनुभव	148
5 अनुभूति और अध्यात्म	151
6 अनुभूति की समीक्षता	158

अध्याय—सात : रचनात्मक विचारण	160-186
1 विचारण और 'दूरी'	160
2. विचारण में चयन का महत्व	161
3 विचारण और वास्तविकता का अन्वेषण	163
4. विचारण और साहचर्यात्मक चिन्तन	167
5. विचारण और सामान्यीकरण	169
6. विचारण और गमालोचन	172
7 विचारण की प्रासंगिकता	173
8. विचारण और लेखक की स्वाधीनता का प्रश्न	175
9 रचनात्मक विचारण में अचेतावचेत की क्रियाशीलता	177
9 1 अप्रस्तुत पाठक की उपस्थिति	178
9 2 अन्तर्दृष्टि	180
9 3 स्वयंप्रकाश्य ज्ञान	180
9.4 स्वयम्भू वल्लभा	183

तृतीय खण्ड

अभ्यन्तर का बाह्यीकरण

अध्याय—आठ : अभ्यन्तर के बाह्यीकरण का स्वरूप और उसका बिम्ब नामक उपकरण	189-212
1. द्विपक्षीय अविच्छिन्नता का सूत्र—अन्तर्वस्तु और रूप	189
2. अभ्यन्तर का बाह्यीकरण : अन्य विशेषताएँ	191
3. बिम्ब नामक उपकरण	195
4. बिम्ब का मनोवैज्ञानिक सन्दर्भ	196
5. बिम्ब साहित्यिक सन्दर्भ	198
6. रचना-प्रक्रिया में बिम्ब का महत्व	199
7. बिम्बवाद	200
8. हिन्दी में बिम्ब-विचार	201
9. तुलनात्मक वैशिष्ट्य	204
10. बिम्ब-प्रकार-	205
11. आद्य-बिम्ब	206
12. बिम्ब-प्रक्रिया	209
अध्याय—नौ . प्रतीक और मिथक	213-235
1. प्रतीक	213
1.1. अर्थ एवं महत्व	213
1 2. मनोविज्ञान और प्रतीक	214
1.3. प्रतीकवाद	215
1.4 हिन्दी में प्रतीकोन्मुखी प्रवृत्ति और प्रतीक-विचार	216
1 5 रचना-प्रक्रिया में प्रतीक की भूमिका	217
2. मिथक	221
2.1. मिथक का अर्थ	221
2.2. विज्ञान-युग और मिथक	222
2.3. रचना-प्रक्रिया में मिथक	225
2.4. मिथकोपयोग के प्रकार	229
2.4 1 मिथको का अपरिवर्तित उपयोग	230
2.4.2. मिथको का किञ्चित् परिवर्तित उपयोग	230
2.4.3. मिथको का सर्वेस्तरीय सन्तोषित उपयोग	231

2.4 4. मिथको का सण्ड-सण्ड उपयोग	232
2.4.5 मिथको का विपरीतात्मक उपयोग : मिथक-भजन	232
2.4 6 मिथको का अप्रस्तुत विधान के स्तर पर उपयोग	233
2 4 7 मिथको का मिथक-निर्माण के स्तर पर उपयोग	234
2 5 'समवालीन मिथक' की अवधारणा	234

अध्याय—दस : कंतासी एवं परिवर्तन-परिमार्जन	236-260
---	---------

1 कतासी	236
1 1 कंतासी का अर्थ	236
1.2 कतासी का मनोवैज्ञानिक सन्दर्भ	237
1 3. सर्जन-व्यापार में कतासी	238
1.4 कतासी : मृत्विनयोध के हवाले से कुछ समाधान	239
2. लिखित का पुनर्लेखन - परिवर्तन-परिमार्जन	243
2 1 तीन प्रकार के साक्ष्य	243
2.2. अपुनर्लेखन की स्थितियाँ	245
2 3 पुनर्लेखन की स्थितियाँ	246
2 4 मनोवैज्ञानिक सन्दर्भ	254
2.5 परिवर्तन-परिमार्जन . प्रयोग का स्वाभाविक धर्म	254
3. निष्कर्ष	256

संदर्भ ग्रन्थ सूची	261-269
--------------------	---------

पुस्तक-पूर्वा

‘सिरजना और सिरजनहार’ नामक पिछली पुस्तक में मैंने साहित्यिक सर्जनात्मकता और सर्जक-व्यक्तित्व की पहचान को मनुष्य की व्यापक रचनात्मक क्षमता के परिप्रेक्ष्य में अध्ययन का विषय बनाया था। यह पुस्तक साहित्य ही के सन्दर्भ में, विभिन्न ज्ञानानुशासनो में उपलब्ध गवेषणाओं की सहायता से, सर्जन-व्यापार या रचना की प्रक्रिया का संघान करती है। इसमें रचना-प्रक्रिया की कुछ महत्वपूर्ण, आधारभूत और मार्मिक अवस्थाओं के विश्लेषण द्वारा उसकी सामान्य प्रकृति से अवगत होने का प्रयास किया गया है।

इसमें सन्देह नहीं कि रचना-प्रक्रिया बहुत दुर्व्याख्येय विषय है। विज्ञान के सभी दावों के बावजूद जब अभी तक शारीरिक प्रजनन की प्रत्येक समस्या को पूरी तरह सुलझाकर उसके परिणामों को इच्छानुकूल नहीं बनाया जा सका है तब कलात्मक रचना-प्रक्रिया जैसी मजटिल तथा असलक्ष्य क्रिया के विषय में निर्णायक स्वर से कुछ भी निरूपित करना सचमुच कठिन है। लेकिन यह भी सच है कि समीक्षा-कर्म करते समय कृतियों की जिन वास्तविकताओं से हमारा साक्षात्कार होता है उनका सम्बन्ध किसी-न-किसी रूप में उनकी रचना-प्रक्रिया के किन्हीं बिन्दुओं से अवश्य जुड़ता है। उन बिन्दुओं के सम्यक् रेखांकन की अपेक्षा ही हमें इस मवान का जवाब तलाशने के लिए मजबूर करती है कि आखिर रचनाएँ कैसे बनती हैं, कि वे कौन से बुनियादी कार्यभार अथवा सामाजिक एवं कलात्मक सरोकार हैं जिनसे उत्प्रेरित होकर रचना-धर्मिता एक वांछनीय दिशा तथा परिणति ग्रहण करती है अथवा जिनकी अनुपस्थिति या अस्पष्टता के कारण वह दिशा-हीनता के जंगल में भटकती और भटकाती है।

यह अजीब विडम्बना की स्थिति है कि एक ओर जहाँ वैज्ञानिक ढंग से सोचने वाले विचारक मानते हैं कि सब प्रकार की रचनात्मक मौलिकता के पीछे सभस्त जैव संगठन के कुछ समानता-मूचक नियम प्रकाशनीय रहते हैं वहाँ दूसरी ओर साहित्यकारों का एक वर्ग ऐसा भी है जो रचना-प्रक्रिया में केवल असमानता के तत्वों को महत्व देता है, उसे नितान्त वैयक्तिक किस्म की चीज मानता है और कई बार तो उसे लेकर दाव

तक करना भी नागवार समझता है। इस प्रसंग में सबसे ज्यादा भ्रम उन कृतिवादियों ने फैलाया है जो हर रचना को ऐसी स्वायत्त इबाई मानकर चलते हैं जिसकी सरचना अपने ही किन्हीं अलग-थलग भीतरी सन्दर्भों पर खड़ी होती है। वे न तो कृति के सामाजिक परिवेश और कृतिवार की स्थिति-वृद्धता की पड़ताल करना चाहते हैं, न उनकी वर्ग-चेतना और वर्गीय सोमाओं के अतिक्रमण को विकासात्मक महत्व देते हैं, न कृतियों या कृतिवारों की परस्पर-निर्भरता के ऐतिहासिक प्रश्न में जूझते हैं, न साहित्यिक आन्दोलनों का प्ररूपात्मक अध्ययन ही पसन्द करते हैं, न यह जानना चाहते हैं कि आधुनिकतावाद की भ्रोक में लेखन-प्रक्रिया किस वैचारिक जमीन पर खड़ी है और न अनुभूति की तथाकथित विगुद्धता से हटकर लेखकीय पक्षधरता की रचनात्मक संकल्प का अपरिहार्य विवेक मानते हैं। जाहिर है कि ऐसे लेखक रचना-प्रक्रियाएँ भी उतनी ही अमध्य मानते हैं जितनी कि कृतियों की सख्या होती है।

प्रस्तुत पुस्तक की प्राक्कल्पना है कि रचनाकारों के स्वभावो-संस्कारों और रचनात्मक विधाओं में भिन्नताओं के बावजूद रचना-प्रक्रिया के कुछ ऐसे मूलतत्त्विक अभेदारमक सन्दर्भ या चरण होते हैं जिनसे गुजर कर हर रचना अपना-अपना आकार ग्रहण करती है और उनके अभिज्ञान के बिना रचनात्मक सन्तुलन, संश्लेषण तथा श्रेष्ठता को सम्यक् प्रकार से उद्घाटित करना यदि असम्भव नहीं तो अप्रामाणिक अवश्य हो जाता है। पुस्तक के प्रथम अध्याय में इस पर ख़ूबकर बहम की गई है।

रचना-प्रक्रिया की अवस्थाओं को विवेचन का आधार बनाने का मतलब यह नहीं है कि हर रचना हूबहू किसी निश्चित तकीर पर चलती है या ये अवस्थाएँ आगे-पीछे कभी नहीं होती। अन्तःराष्ट्रीय अवस्था-निर्धारण की पृष्ठभूमि के बावजूद मैंने रचना-प्रक्रिया की मात्र दो अवस्थाओं या उसके दो सायुज्य पक्षों के ब्याज में उसकी आन्तरिक नियमशीलता को अनेक व्यावहारिक प्रसंगों में समझने का प्रयत्न किया है। कुछ चरित्रों के उपयोग के लिए मुक्तिबोध और डा० मेघ का विशेष श्रुणी हूँ।

चूँकि सर्जनारमकता के लिए मैं 'सिमृक्षा' शब्द का व्यवहार करता रहा हूँ, इसलिए रचना-प्रक्रिया या सर्जन-व्यापार के लिए वही-नही 'सिमृक्षण' का उपयोग भी हो गया है जिसे विवक्षित मानकर कुछ मादियों का चौकना स्वाभाविक हो सकता है।

मैं अपनी सीमाओं से भस्वी-भाति परिचित हूँ, लेकिन मुझे उम्र सौजन्य पर विश्वास है जो सार को ग्रहण करता है और निस्मार को त्याग देता है। जिन विद्वानों और रचनाकारों से मुझे प्रत्यक्ष या परोक्ष सहायता मिली है, उनका हृदय से आभारी हूँ। प्रूफ-वाचन की कुछ असुदियों के लिए क्षमा-प्रार्थी हूँ, परन्तु वे अनर्थकारी नहीं हैं।

—ओम् श्रवस्थी

मा भ्राता भ्रातरं द्विषन् मा स्वसारभुत स्वसा ।
सम्पन्नः सवता भूत्वा वाचं वदत भद्रया ॥

—अथर्ववेद

(भाई से भाई और बहन से बहन द्वेष न करे, सुम समव्रत तथा समानगति होकर भद्रभाव से ऐसी वाणी बोलो)

निमित्तमात्रमेवासी सृज्यानां सर्गकर्मणि ।
प्रधानकारणीमूला यतो वै सृज्यशक्तयः ॥

—विष्णु पुराण

(सृष्टि की सर्जना में स्रष्टा इसलिए निमित्त मात्र है क्योंकि मुख्य कारण तो सृज्य पदार्थों की शक्तियाँ हैं)

अव्युत्पत्तिकृतो दोष शक्त्या संश्रियते कवेः ।
यस्त्वशक्तिकृतस्तस्य स भटित्यदभासते ॥

—ध्वन्यालोक

(अव्युत्पत्ति के कारण होने वाला दोष कवि की शक्ति के बल से छिप जाता है, परन्तु जो दोष कवि की शक्ति से उत्पन्न होता है उसका तुरन्त पता चल जाता है)

स्वास्थ्यं प्रतिभाभ्यासो भक्तिविद्वत्कथा बहुश्रुतता ।
स्मृतिदादर्पमनिर्वंदश्च मातारोऽष्टौ कवित्वस्य ॥

—काव्यमीमांसा

(स्वास्थ्य, प्रतिभा, अभ्यास, भक्ति, विद्वत्कथा, बहुश्रुतता, स्मृतिदृढता और उत्साह—कवित्व की ये आठ माताएँ हैं)

“अनुभव को तलाशने वाले के लिए जो महत्व इतिहास का होता है, संवेदन की खोज में सगे हुए व्यक्ति के लिए वही महत्व ‘घटना’ का होता है। कारण यह है कि ‘घटना’ एक ऐसी चीज है जिसे पूरी तरह विधिकत कहा जा सकता है। वह हमारे अनुभवों में अभिवृद्धि किये बिना, हमारे संवेदनों को बढ़ाती है। इस प्रकार अनुभव (एक्स्पीरिएंस) और संवेदन (सेंसेशन) वस्तु-जगत के प्रति द्रुमान्तक विपरीतता के रवियों को व्यक्त करते हैं।” अनु-भवोग्मुखी व्यक्ति निरन्तरता को खोजता है, या लेता है और सहभागिता तथा सम्प्रेषणीयता पर बल देता है। संवेदनोग्मुखी व्यक्ति तात्कालिक, आत्मकेन्द्रित तथा व्यक्तियुक्त को तलाश करता है। ‘अनुभव’ का संघटन ‘विशेषज्ञ’ को पैदा करता है। ‘विशेषज्ञता’ उसका सचयी उत्पादन है— सामर्थ्य है, एक ऐसी योग्यता है जो स्थितियों की परिचित और परीक्षित विशेषताओं को जानकर उनसे बरताव करती है। और संचित अनुभव ही का नाम है ज्ञान।”

—डेनियल जे० ब्लूस्टीन
(‘दि डिस्टाइन ऑफ रेडिकलिज्म’ से)

प्रथम खण्ड

साहित्य के रचना-प्रक्रियात्मक अध्ययन की भूमिका

अध्याय—एक

रचना-प्रक्रिया : सामान्य-स्वरूपता, अभिज्ञान की उपयोगिता और अध्ययन के उपागम

1. प्रास्ताविक

सर्जक साहित्यकार या रचनाकार यदि सर्जनशीलता अथवा रचनात्मकता का विशिष्ट गुण-सम्पन्न कर्तृ-तत्त्व है तो सर्जन-व्यापार या रचना-प्रक्रिया उसी का नव-निर्माणोन्मुखी कृत्य-पक्ष अथवा सृष्टि-तन्त्र है। रचना की प्रक्रिया में प्रत्यक्षित यथार्थ का सवेगात्मक आत्म-सात्करण, वैचारिक सामान्यीकरण और साभिप्राय मगर कलात्मक रचनान्तरण किया जाता है। वैसे तो रचना-प्रक्रिया को रचनाकार और रचना से एकदम अलगया नहीं जा सकता, लेकिन विवेचन की सुविधा के लिए हम उसे इन दोनों का मध्यवर्ती प्रक्रम कह सकते हैं। यह अन्तर्मुखी चित्पात्मक भावन और उसके बहिर्मुखी भौतिक प्रकटीकरण की अनिवार्य पद्धति है। दूसरे शब्दों में कहें तो जीवन-सत्य को कला-सत्य में ढालकर अधिक आशंस्य तथा विचारणीय रूप में प्रस्तुत करने के प्रयोजन से विभिन्न विकासमान चरणों में जो अद्वय यात्रा तय की जाती है, वही रचना-प्रक्रिया है। चूँकि उसी के परिणामस्वरूप कोई सम्प्रेष्य रचना अस्तित्व में आती है, इसलिए किसी रचना में कथ्य और कथन के जितने भी गुण-दोष पाये जाते हैं वे किसी-न-किसी बिन्दु पर रचना-प्रक्रिया की ताकत या कमजोरी के परिचायक होते हैं। इस तथ्य की उपेक्षा नहीं की जा सकती।

1.1. रचना-प्रक्रिया सदैव से जिज्ञासा और विवाद का विषय रही है। इस जिज्ञासा का पूर्ण तार्किक प्रथमन अभी तक भविष्य की बात है। वास्तव में यह मनुष्य की सर्जनात्मक विचार-प्रक्रिया से सम्बन्ध रखती है और इसका उदय सृष्टि-पदार्थों को देखने, सुनने या पढ़ने के उपरान्त होता है। 'कामायनी' जैसी कालजयी काव्य-कृति की रचना कैसे हुई, किन अवस्थाओं से गुज़र कर 'कफन' एक महत्वपूर्ण कहानी बनी, किन लेखकीय और मचीय आग्रहों से 'लहरो के राजहंस' को बार-बार लिखा गया, 'आनन्द मठ' की

प्रतिप्रिया में 'विवाद मठ' उपन्यास की रचना करना क्या सचमुच नम्बर दो का लेखन है—ये और ऐसे अनेक सवाल हैं जो रचना की पूरी प्रक्रिया अथवा उसके किसी एक चरण के हवाले से रचना-क्रम के आन्तरिक नियमों की शक्ति में जवाब चाहते हैं। साहित्य-विवेचकों और कलाशास्त्रियों ने इस जवाब की तलाश में अगर अपने-अपने क्षेत्र का मयन किया है तो सर्वश्रेष्ठ स्तर पर वैज्ञानिक ढंग से व्यापक विचार करने का श्रेय मनोविज्ञान को जाता है। स्वयं निम्नोक्तों ने भी अनेक बार अपनी रचना-प्रक्रिया की आशिक जानकारी दी है जो मात्रा की दृष्टि से, इस विषय पर उपलब्ध-सामग्री का सबसे बड़ा भाग है और प्राथमिक सूचना का महत्वपूर्ण स्रोत भी है।

1. 2 मनोवैज्ञानिक रॉबर्ट थॉमसन ने ठीक लिखा है कि—“सर्जनात्मक विचारण का पर्यवसान वस्तुओं (कविताओं, तस्वीरों, प्रयोगों, पाण्डितपूर्ण लेखों आदि) में होता है जिनकी गुणवत्ताओं के कारण हम उन्हें 'मौलिक', 'सर्जनात्मक' अथवा 'कल्पना शक्ति सम्पन्न' कहते हैं। आम आदमी भ्रष्ट से विद्वान्तर कर लेता है कि वे विचार-प्रक्रियाएँ और कार्यावियाँ जो इन प्रदास्य उत्पादनों का कारण बनती हैं, जरूर अद्वितीय होंगी—उन सबसे नितान्त भिन्न जिनमें वह अपनी नीरस दिनचर्या के दौरान प्रवृत्त रहता है।”¹ ऐसा सोचने पर रचना की प्रक्रिया रहस्यमयी प्रतीत होती है; लेकिन थॉमसन के अनुसार हमका युक्तियुक्त समाधान तभी मिल सकता है जब हम इसे सम्पूर्ण मानवीय चिन्तन प्रक्रिया के मन्दर्म में एक गुणात्मक अन्तर और स्तर पर बिस्लेषित करें तथा यह सोचकर भी चर्चें कि विद्योप शिक्षा तथा कौशल्य आदि को अर्जित करने और अनुकूल परिस्थितियों में रख दिए जाने से किसी भी व्यक्ति द्वारा अपनी चिन्तना को इस स्तर तक पिकसित करने की सम्भावना हो सकती है।

1. 3. अगर साहित्य जीवन-यथार्थ का सौन्दर्यबोधात्मक एव सामान्यीकृत प्रति-बिम्बन है तो निश्चित रूप से उसके सिसृक्षण को—भले ही वह कितना अद्भुत और अमूर्त व्यापार क्यों न प्रतीत हो—अमूर्त ढंग से विवेचित करना बेकार है। मार्क्सवादी साहित्य-समीक्षक वेस्सिली नॉविकॉव ने इस सवाल को कला-सत्य के सदर्भ में उठाया है। उनका विचार है कि “कला-सत्य का यदि हम अमूर्त ढंग से व्याख्यान करेंगे तो उसे सुस्पष्ट लक्षणों में बाँधना कठिन हो जायेगा। तब यह अध्ययन-विषय के रूप में लुप्त हो जायेगा। लेकिन वह ‘वास्तव’ बनकर तभी पकड़ में आयेगा और अपनी पूर्ण विविधता एव सम्पन्नता के साथ तभी उद्घाटित होगा जब हम उसे एक ठोस उपागम से समझेंगे। ...मेरी निश्चित धारणा है कि हम कला-सत्य के सवाल को तब तक हल नहीं कर सकते जब तक हमें उसमें ‘प्रतिनिधिक’ (टिपिकल) का बोध नहीं होता। यह बिन्दु हमें तत्काल कलाकृतियों के भीतरी रचना-नियमों के क्षेत्र में ले जाता है और सक्षम करता है कि

1. रॉबर्ट थॉमसन, दि साइकॉलॉजी ऑफ थिंकिंग (एलेस्वरी बक्स, दि इग्लिश लेंग्वेज बुक सोसाइटी और पेगुइन बुक्स, 1971), पृ० 183-84।

हम उन्हें बन्द अन्तर्वर्ती कुलक न समझें बल्कि उन्हें यथार्थ की कलात्मक व्याख्या के ऐसे सामान्य नियमों के साथ संजटिल अन्योन्याश्रय में विश्लेषित करें जो हर बार स्वयं को विशिष्ट रूपों में प्रव्यक्त करते हैं।¹ नॉविकाँव यह स्पष्ट करना चाहते हैं कि साहित्य-कलात्मक उत्पादन कोई अराजक अथवा नियमहीन व्यक्तिगत प्रक्रिया नहीं है कि नितान्त नये यथार्थ या कल्पित जीवन-सत्य का निरूपण ही उसका प्रयोजन मान लिया जाए; वह मनुष्य की लम्बी विकास-यात्रा में समाजैतिहासिक शक्तियों द्वारा पहले से निर्धारित और उसके शुभाशुभ के विवेक द्वारा चालित किसी ठोस 'प्रतिनिधि-सत्य' को वर्तमान के सन्दर्भ में नयी सौन्दर्यबोधार्थक व्याख्या देने का विविधरूपी कलात्मक प्रयास है।

1.4 उपर्युक्त दोनों कथनों में वैचारिक दृष्टि के ध्रुवात्मक भेद के बावजूद एक स्वाभाविक समझौता है—कि रचना की प्रक्रिया का कहीं एक सामान्य स्वरूप होता है और उसके भीतरी नियमों की तलाश इसी व्यापक सन्दर्भ में की जानी चाहिए। समझ-दारी का यह एक महत्वपूर्ण प्रस्थान-बिन्दु है जिसे रेखांकित करना इसलिए जरूरी है क्योंकि अभी तक कुछ रचनाकारों की मान्यता है कि हर कलाकार की अपनी-अपनी रचना-प्रक्रिया होती है और किसी एक के अध्ययन से प्राप्त निष्कर्षों को दूसरे पर नहीं 'थोपा' जा सकता। अगर रचना-प्रक्रिया का यही बर्थ लिया जाए कि कोई रचनाकार दिन और रात के किन घंटों में रचना-कर्म करता है या किस मसि-कागज का इस्तेमाल करता है या अपने ध्यान को केन्द्रित करने के लिए कौन-सा अभ्यास करता है या उसका प्रेम-प्रसंग कितना गहरा अथवा उथला था, तो यह मान्यता ठीक हो सकती है; वरना सामाज्यीकृत सैद्धान्तिक विवेचन में इन सतही बातों के लिए कोई खास जगह नहीं होती। पाल वेलरी ने तो यहाँ तक लिखा है—“रचनाओं के उत्पादन में मुझे कुछ भी ऐसा नज़र नहीं आता जो कला-कर्म के लिए एक अलग श्रेणी बनाने पर मजबूर कर सके। मुझे सब जगह तथा सभी मनो में एकाग्रता, प्रारम्भिक आयास, अप्रत्याशित स्पष्टता और अँधेरे रास्ते, आशुतत्व एवं अभ्यास, या त्वरित पुनरावृत्तियाँ दिखायी देती हैं। मन की प्रत्येक भट्ठी में आग और राख दोनों होती हैं; इसी तरह दूरदर्शिता और अधूरदर्शिता भी, प्रविधि और अप्रविधि भी, हज़ार तैयारियों में संयोग भी। वैचारिक जीवन की विलक्षण विस्तीर्णता में कलाकार और विद्वान एक जैसे होते हैं। यह कहा जा सकता है कि किसी भी विशिष्ट क्षण में कार्यरत मनो का प्रकार्यात्मक अन्तर दुर्ग्राह्य होता है।”² अतः सिसृक्षण की सामान्य-स्वरूपता विचारणीय है।

1. बेसिली नॉविकाँव, आर्टिस्टिक टूथ एण्ड डाइलेक्टिक्स ऑफ़ क्रिएटिव वर्क (मास्को, प्रोग्रेस पब्लिशर्स, 1981), पृ० 14।

2. रचना-प्रक्रिया की सामान्य-स्वरूपता

रचना-प्रक्रिया के सिद्धान्त-सम्मत विवेचन और उसकी उपयोगिता की बात सभी सार्थक हो सकती है जब हम यह मानकर चलें कि उसका एक सर्व-सामान्य स्वरूप होता है जिसके व्यापक सघटकों या अवस्थात्मक सोपानों के आकलन द्वारा कृतियों की प्रक्रिया-त्मक पड़ताल की जा सकती है। प्रस्तुत अध्ययन की यह आधारभूत संकल्पना है कि रचयिता-व्यक्तित्व, कला-विशेष और उस कला की विधा-विशेष के सन्दर्भ में अपने-अपने प्रक्रिया-भेद या प्रतीयमान वैशिष्ट्य के बावजूद तमाम सिसृक्षण में एक मूलतात्विक अभेद या निर्वैशिष्ट्य होता है। अगर हम ऐसा नहीं मानते तो 'रचनात्मक साहित्य' या 'कला' जैसे शब्द, जिनका अवधारणात्मक अस्तित्व ही निर्माण-साम्य पर टिका हुआ है, बेमानी हो जाते हैं। मोटे तौर पर देखें तो रचना-प्रक्रिया की मुख्यतः दो अवस्थाएँ होती हैं— एक भावन की सकुल मानसी अवस्था, जिसमें अनुभूति, विभिन्न प्रभाव-ग्रहण, प्रति-क्रियात्मक घात-प्रतिघात, वैयक्तिक एवं सामूहिक चैतावचेत, कल्पना, बुद्धि, सांद्रता, स्मार्त गुणों और निर्वैयक्तिक प्रव्यक्ति-कामना आदि का संश्लिष्ट एवं अदृश्य विनियोग रहता है; और दूसरी रूपाकार-बद्ध अवस्था, जिसमें अभिव्यक्ति के माध्यम और विधा-गत वैशिष्ट्य के अनुसार रचनाओं का सृष्ट भौतिक रूप उजागर होता है। हालाँकि ये दोनों सर्जन-व्यापार ही की अवस्थाएँ हैं फिर भी कुछ विद्वान पहली को भावन और दूसरी को सर्जन कहना अधिक पसन्द करते हैं। "साहित्य-विधाएँ ही नहीं, सभी ललित-कलाओं में भावन के घरातल तक रचना-प्रक्रिया की समानता बनी रहती है, किन्तु भावनाओं या भावित अनुभूतियों को सर्जन के घरातल पर लाते ही अभिव्यक्ति-प्रणाली या अभीष्ट विधा के अनुरूप रचना-प्रक्रिया में अन्तर प्रारम्भ हो जाता है।" "सर्जन के घरातल पर पहुँच जाने के बाद कवि, उपन्यासकार, कहानीकार और नाटककार की रचना-प्रक्रिया एक ही सचि में ढली नहीं रहती, बल्कि अपने-अपने विधागत स्थापत्य के अनुरूप किन्ति भिन्न हो जाती है।" लेकिन यह 'किन्ति' भिन्न हो जाना भी तो तमाम साहित्यिक सिसृक्षण की आभिव्यक्तिक या रूप-बद्ध होने की अवस्था ही का आयामपरक परिप्रेक्ष्य है।

2.1 वास्तव में इन दोनों दृष्टियों में कोई तात्विक विरोध नहीं है कि सब रचनाकारों की अपनी-अपनी रचना-प्रक्रिया होने के बावजूद इस प्रक्रिया का एक सर्व-सामान्य स्वरूप होता है और रचना-प्रक्रियात्मक अध्ययन के आधारभूत सन्दर्भ उसी से प्राप्त होते हैं। कुछ रचनाकारों को छोड़कर, अधिकांश साहित्य-स्रष्टा, कला-मीमांसक और सभी मनोवैज्ञानिक इस तथ्य को स्वीकार करते हैं; बल्कि उनका सिसृक्षा-विवेचन इसी प्रावरूपना से प्रस्थान करता है। जब हम किसी एक लेखक की रचना-प्रक्रिया, या

1. कुमार विमल, रचना-प्रक्रिया का सामान्य स्वरूप, काव्य-रचना-प्रक्रिया (पटना; बिहार हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, 1974), पृ० 4।

इससे भी आगे उसकी किसी एक विधा की रचना-प्रक्रिया या इससे भी आगे उस विधा की किसी एक कृति की रचना-प्रक्रिया का अध्ययन करते हैं तब हमारा लक्ष्य एक वृहत् प्रक्रिया के आयामपरक वैशिष्ट्य को छांटते हुए, 'माइक्रो' उपागम द्वारा सूक्ष्म से सूक्ष्म-तर की ओर जाना होता है। इस प्रकार के अध्ययन में हर रचनाकार और हर विधा की प्रक्रिया में अन्तर दिखायी देता है; हालांकि उस अन्तर के मूल सन्दर्भ वही अनुभूति, चिन्तना और अभिव्यक्ति के होते हैं, फिर भी वे बदलते हुए सगते हैं क्योंकि एक तो उनके आनुवंशिक स्रोत पृष्ठभूमि में चले जाते हैं और दूसरे हमारी व्याख्या व्यक्ति वैशिष्ट्य-प्रधान हो जाती है। लेकिन जब हम समूचे साहित्य की रचना-प्रक्रिया पर विचार करते हैं तब रचनाकार, विधा और कृति के इकाई-रूप पृष्ठभूमि में चले जाते हैं, उनके निर्व्यक्ति मूल सन्दर्भ पूरी साहित्यिक आनुवंशिकता समेत अग्र-भूमि में चले आते हैं और हम व्यापक 'मेक्रो' उपागम द्वारा सारी विभिन्नताओं को सैदान्तिक अभिन्नता में पिरोते हुए उसके सर्वसामान्य स्वरूप की पहचान करते हैं।

2.2 तब मानते हैं कि रचना करना एक 'प्रक्रिया' है। ध्यान से देखें तो 'प्रक्रिया' या 'प्रसेस' शब्द ही सर्वसामान्यता-सूचक है। इसमें 'कुछ करने' की बजाए एक तरह के सार्वभौमिक 'हो जाने' का अर्थ अधिक मुखर है जो प्राकृतिक घटना-विधान का सूचक है—जैसे मौसम बदलने की 'प्रक्रिया', मनुष्य के उद्भव और विकास की 'प्रक्रिया' आदि। इसीलिए प्रायः माना जाता है कि मानवीय प्रजनन और साहित्य-कलात्मक सिसृक्षण में बहुत समानता है। जिस तरह मानवोत्पत्ति के लिए प्रतिलैंगिक सम्पर्ण, बीज-वपन, गर्भाधान, भ्रूण-विकास और प्रसूति की अवस्थाएँ जरूरी होती हैं उसी तरह सिसृक्षण भी मातृगुणात्मक व्यापार है जिसमें आत्म और वस्तु जगत के द्वान्द्विक समागम से अनुभूति का प्रस्फुटन होता है जो अवचेत में सर्वाभित होकर विचार-विकास में फैलता है और शब्द-बिम्बात्मक रचना-दिशु के रूप में नव्यागमन से साहित्य-परिवार को परिवृद्ध एवं प्रभावित करता है।

इस रूपक की तार्किक सगति पर प्रश्न-चिह्न खगाया जा सकता है मगर इससे रचना-प्रक्रिया की सामान्य-स्वरूपता अवश्य व्यजित होती है और यह सकेत भी मिलता है कि रचनाओं का भी एक 'शरीर-विज्ञान' होना है जिसे उद्घाटित करने के लिए राग-मूल्यवादी साहित्यिक दृष्टि और तथ्यपरक वैज्ञानिक दृष्टि, दोनों का समन्वय जरूरी है। शायद इसीलिए मनोवैज्ञानिकों से लेकर साहित्य-कला-मीमांसकों और अनेक रचनाकारों तक ने इस रूपक का सहारा लिया है। जुग, रेंक और फिसेलिन आदि तो इसके लिए प्रसिद्ध हैं ही, आधुनिक मनोवैज्ञानिक और रचनाकार रोल्ते में वे भी कवि आर्जेन और बाइबल के हवाले से लिखा है कि 'अब्राहम ने अपनी पत्नी को जान लिया और वह गर्भवती हो गई'—इस वाक्य में 'जान लेना' अर्थात् सम्भोग और ज्ञान, तथा 'गर्भवती होना' अर्थात् विचारण और उत्पादन इसलिए साथ-साथ रख दिए गए हैं क्योंकि इससे प्रक्रिया की सर्वसामान्यता और उसके लिए सर्वथा अपेक्षित अनन्य आत्मीयता तथा गतिशीलता व्यजित होती है—'सम्भोग दो प्राणियों की चरम निकटता और सर्वाधिक समृद्ध द्वान्द्विक

समागम का नाम है। अतिविचारणीय है कि यही वह अनुभव है जो इस अर्थ में सिसृक्षा का सर्वोच्च रूप है कि वह नये आकार को उत्पन्न कर सकता है। कविता, नाटक और प्लास्टिक कलाओं में प्रतीक एवं विम्ब ही इस समागम से उपजित मिश्र-रूप हैं।¹² अज्ञेय इसे प्रातिम उन्मेष की अनिवार्य अवस्था मानते हुए भारतीय 'ब्रह्मानन्द सहोदर' और पाश्चात्य 'रति-मुख' को लगभग पर्यायवत् समझते हैं।¹³ मुद्राराक्षस ने, हमारे एक प्रश्न के उत्तर में लिखा है—“लिखना मातृत्व की प्रक्रिया के समानान्तर अनुभव है।” कवि मरेन्द्र शर्मा की भी धारणा है कि “सवेदनशील कवि-हृदय, उर्वरा भूमि और जननी बन सकने वाली आया में रचना-प्रक्रिया सम्बन्धी समानताएँ होती हैं।” “आधार मानसिक, भौतिक और दैहिक हो सकते हैं।”¹⁴

मतलब यह कि 'रचना-कर्म' को 'प्रक्रिया' कहना ही मूलतः तत्त्विक सामान्यता का सूचक है। जहाँ उस प्रक्रिया के पीछे स्पष्ट मानवीय सत्ता का बोध नहीं होता वहाँ उसकी सर्वसामान्यता नियमित स्वतः स्वीकृत हो जाती है, लेकिन जहाँ वह विपुल प्राकृतिक व्यापार न रहकर किसी विशिष्ट कर्ता का मानसिक कृत्य दिखायी देता है वहाँ कर्ता-भेद के कारण यह सामान्य-स्वरूपता सदृश हो उठती है। यह सदेह तब तक दूर नहीं होता जब तक हम कर्ता और कर्ता में, सघटनात्मक दृष्टि से, साम्य तलाशते हुए यह नहीं समझ लेते कि जो कर्ता स्वयं एक प्रक्रियात्मक सामान्यता की उपज है, उसके अपने सृष्ट पदार्थों में भी देह, मन और मस्तिष्क की सरचनात्मक समानता के कारण एक रचना-धर्मी सामान्य-सापेक्षता होती है। इसलिए गोर्की ठीक कहते हैं कि “अपने सारतत्त्व में साहित्यिक सर्जनात्मकता सभी देशों तथा सभी जातियों में एक-सी है।”¹⁵ इसी प्रकार पञ्चीस वर्षों तक कलात्मक सिसृक्षण की दो आधारभूत अवस्थाओं या समस्याओं—सृजनेच्छा और रूपबद्धता के निरन्तर जूझने वाले आर्टो रेंक को यदि लुडविग लेविसॉह्ल ने रचना-प्रक्रिया का सबसे बड़ा अंग्रेजी-भाषी ज्ञाता कहा है तो इसलिए कि “उन्होंने इस प्रक्रिया को मनुष्य की उस वृहत्तर रचना-कार्यिकी की प्रावस्था के रूप में देखा है जिसके द्वारा मनुष्य ने, मनुष्य होने के नाते, सम्यता की समग्रता का निर्माण किया है।”¹⁶ हिन्दी में अकेले आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने इस बात को सर्वाधिक समझा है और साहित्य

1. रोलो मे, दि करेज टु क्रिएट (लंदन, विलियम कालिन्स सन्ड एण्ड कम्पनी, 1976), पृ० 85-86।
2. अज्ञेय, जोग लिखी (दिल्ली, राजपाल एण्ड सन्ड, 1977), पृ० 63।
3. रणवीर राया, साहित्यिक साक्षात्कार (नयी दिल्ली, पूर्वोदय प्रकाशन, 1978), पृ० 241-42।
4. मैक्सिम गोर्की, मैंने लिखना कैसे सीखा, लेखन-कला और रचना-कौशल (मास्को, प्रोग्रेम पब्लिशर्स, 1976), पृ० 8।
5. आर्टो रेंक, आर्ट एण्ड आर्टिस्ट (न्यूयार्क, एगार्थन प्रेस, 1962), भूमिका।

को मनुष्य की जय-यात्रा के साथ जोड़ा है। रंक के अनुसार जय-यात्रा सह-यात्रा तो होती है, पर निर्भरता नहीं; साहित्यिक सर्जना में हर तरह की निर्भरता से क्रमिक विमुक्ति की कामना ही समान-रूप में क्रियाशील दिखाई देती है।

2.3. मनोविज्ञान तो रचना-प्रक्रिया की सामान्य-स्वरूपता में सन्देह की कोई गुंजाइश ही नहीं छोड़ता, क्योंकि इसी को नियमित: सिद्ध करना उसका प्रयोजन है जो अतिवादिता और मूल्य-निरपेक्षता के कारण कई बार साहित्यकारों को चिढ़ाता है। लेकिन साहित्य के जितने भी सिद्धान्त और सम्प्रदाय, काव्यात्मा तथा काव्य-प्रयोजन आदि के नाम पर चर्चित होते रहे हैं, उनका लक्ष्य वास्तव में इसकी किसी-न-किसी मूल-सात्विक अवस्था का सामान्य स्वरूपीकरण रहा है। अनुकरणवादियों के लिए वह सामान्य सत्त्व प्रकृति की प्रेरणात्मक अनुकृति है, अभिव्यजनावादियों के लिए स्वयंप्रकाश आत्मा-भिव्यक्ति है, रसवादियों के लिए राश्वर्य की आनन्दप्रदता और भाषा तथा अर्थवैज्ञानिकों के लिए विचार-राश्वर्यों का प्रतीकात्मक स्थानान्तरण है। ये सभी दृष्टियाँ अपनी-अपनी जगह पर आज भी ठीक हो सकती हैं लेकिन इन सबको मिलाकर देखने पर ही रचना-प्रक्रिया की समग्रता अधिक स्पष्ट होती है।

2.4. चूँकि साहित्य में सूरज अभी तक चलता है और पृथ्वी खड़ी देखती रहती है, इसलिए रचना-प्रक्रिया की सैद्धान्तिक सामान्यस्वरूपता को एक 'साहित्यिक मस्ला' बनाकर हमने कतिपय समकालीन रचनाकारों का अभिमत-संग्रह किया है और अनेक दूसरे रचनाकारों के उद्धरणों का संकलन भी। यह बात भी ध्यान में रखी है कि अनुसूत का प्रथम साक्षी अनुभूति स्वयं होता है और बहुत-सी साक्षियों के विवेक सहित आकलन-विश्लेषण का नाम ही सैद्धान्तिक सामान्यीकरण है। सीमाव्यवस्था ॥० प्रतिगत से अधिक रचनाकार रचना-प्रक्रिया की एक सामान्यस्वरूपता के समर्थक दिखाई देते हैं। उदाहरण के लिए भूमतराय लिखते हैं—“मैं आपकी बात से सहमत हूँ कि सबकी अपनी-अपनी रचना-प्रक्रिया के बावजूद उसका एक सामान्य-स्वरूप भी होता है, लेकिन उसके लिए सम्वी व्याख्या अपेक्षित है।” कहानी, उपन्यास और नाटक जैसी एकाधिक विधाओं में लिखने वाले भीष्म साहनी का कहना है कि—“प्रक्रिया एक ही है, कहने का ढंग बदल जाता है।” इस सम्बन्ध में मुक्तिबोध के संवेदन-क्षमता, बौद्धिक आकलन और शब्द-बद्धता—इन तीन सर्व-सामान्य रचनाप्रक्रियायी 'क्षणों' की बात किसी से छिपी नहीं है। हालाँकि रमेशचन्द्र शाह की धारणा है कि इस व्याख्या के पहले दो चरण टी० एस० इलियट आदि की आवृत्ति हैं, “तीसरा ही उनकी अपनी रचना-दृष्टि के सदमं में मौलिक और उद्घाटक है”—लेकिन इससे हमारे प्रतिपाद्य पर कोई बाँध नहीं आती। इसी प्रकार राजेन्द्र यादव, कुवेरनाथ राय, मुद्गला गर्ग, नरेन्द्र मोहन, नरेन्द्र कोहली और अनेक रचनाकारों ने 'हाँ' में जबाब देने के साथ अपनी-अपनी दृष्टि के अनुसार रचना प्रक्रिया की प्राक्कल्पनीय सामान्य अवस्थाओं के उत्प्रेक्ष भेजे हैं जिनमें प्रभूत समानता है।

2.5. एक-दो आपत्तियाँ और कुछ सामोक्षियाँ भी वसूल हुई हैं। उमाकान्त मालवीय का विचार है कि इस सामान्य-स्वरूपता के स्वीकार से श्रुत विष्कृतियों का खतरा

बना रहेगा। शायद उनका मतलब है कि तब हम सामान्यीकरण के तर्क-दोष का शिकार होकर 'प्रेमचन्द' के निष्कर्षों को 'अज्ञेय' पर थोपने लगेंगे। इसी प्रकार गिरिराज किशोर "हर रचनाकार के अपने स्तर और क्षण होते हैं" कहकर बात को स्वारिज करते हैं। दोनों आपत्तियाँ एक ही किस्म की हैं क्योंकि इनके पीछे रचनाकार के अपने 'डीपर्सनलाइज' होने की आशंका है। हमारे विचार में बात इसके बिल्कुल विपरीत है। निष्कर्षों की गलतियाँ तो रचना-प्रक्रिया और उसकी सर्वसामान्यता के वैयक्तिक आयामों को समन्वित न कर सकने वालों ने जमाया की हैं। मिसाल के तौर पर रचना-प्रक्रिया की सामान्यस्वरूपता का एक प्रमुख बिन्दु यह है कि रचनाकार अपनी बहुकारकीय व्यक्तित्व-संरचना द्वारा—जिसमें उसके अनुप्राण, समाज, वर्ग, युग, उसकी परम्परा और शिक्षा-दीक्षा आदि की मुख्य भूमिका होती है—जीवन में अनुभवों को शक्ति में जो ग्रहण करता है उसी को कलात्मक नैपुण्य से रचना में रूपान्तरित करता है। प्रेमचन्द ने भी यही किया था और अज्ञेय ने भी यही किया है। लेकिन इस बात को समझने की बजाए अगर हम यह निष्कर्ष देने लगे कि प्रेमचन्द ने अज्ञेय की अपेक्षा जीवन में उसके बेहतर अंश को नहीं लिया है तो बात रचनाप्रक्रिया के हवाले से नहीं, अपनी मान्यता के हवाले से की जा रही है।

सवाल यह नहीं कि अमुक ने अमुक की तुलना में 'बेहतर' क्यों नहीं लिया; सवाल यह है कि जो कुछ जीवन से लेने के लिए कोई रचनाकार स्थितिबद्ध था, उसे उसने अपनी रचना-प्रक्रिया को खण्डित क्यों बिना किस प्रतिक्रिया और किस ईमानदारी से दिया है? प्रतिक्रिया उसकी अपनी जीवन-दृष्टि है और ईमानदारी उसका सामूहिक अवचेत है जो रचनाप्रक्रिया के दौरान बड़ी सहजता और अनोढ़ेपन से, कई बार, जीवन-दृष्टि से भी बग़ावत कर बैठता है। हर रचनाकार के साथ यह होता है, खासतौर पर उस वक़्त जब उसके पास उसके हाथ से छूटने लगते हैं। होरी का मर जाना प्रेमचन्द की ईमानदारी है क्योंकि वह चाहकर उसे जिन्दा नहीं रख सके; और गौरा की ओर मुबन का मुड़ना अज्ञेय की ईमानदारी है क्योंकि वह चाह कर भी अपने 'क्षणवाद' की रक्षा नहीं कर पाते। मानती और मेहता के प्रसंग में प्रेमचन्द की रचना-प्रक्रिया खण्डित हुई है, और रेखा-मुबन सम्बन्धों के 'ग्लोरीफिकेशन' में अज्ञेय की, क्योंकि दोनों ही वहाँ-वहाँ निर्व्यक्तिक या आप्रहमुबन होकर अपने इस-इस हिस्से को रचनात्मक अन्विति में विलेय नहीं बना सके। प्रेमचन्द और अज्ञेय दोनों की भाषा ध्रुवान्तक दूरी पर होकर भी उच्चकोटिक है क्योंकि वह अपने-अपने अनुभव-सत्तार की ज़रूरत के साथ निस्सृत होती है। इसी प्रकार आत्म-जागतिक द्वन्द्व हर कृति की प्रक्रिया का सवेदन-बिन्दु होता है लेकिन उसकी प्रव्यक्तियाँ कई दिशाओं में होती हैं। 'गोदान' में उसने पिप्त-रहे लोगों की तरफदारी की दिशा धारण की है जबकि 'नदी के द्वीप' में भीड़ से अपने अकेलेपन के बौद्धिक रोमान को सत्य की 'इल्यूजन' में ढालने की। मतलब यह कि मूल रचना-प्रक्रियात्मक सदमों के गवाधों से भाँवकर ही अधिराधिक सही निष्कर्षों पर पहुँचा जा सकता है, वरना आप्रह से किसी को 'समाजवादी' और किसी को 'अभिजात' मान लेना तो एकदम आसान है।

2 6. इस प्रकार साहित्यिक रचना-कर्म की व्यापक समरूपता का स्वीकार,

सर्जनात्मकता के विकसित ज्ञान-विज्ञान और उसके इस ललित आयाम—दोनों का तकाजा है। व्यक्ति और विधाओं के जहाज तो इसकी सागरिक अगाधता, विस्तीर्णता और चिरनवलता के सूचक हैं; सब एक ही घाट पर लगर डालते हैं क्योंकि सबकी यात्रा आत्म से अनात्म की ओर होती है। “उसका सम्बन्ध सब प्रकार के साहित्य से है, चाहे गीतों के उपन्यासों से हो या ठाकुर की कविता से। मैं यह कहना चाहता हूँ कि साहित्य की कई कसौटियाँ हो सकती हैं; उनमें से एक कसौटी सौंदर्य-सम्बन्धी (रचनाप्रक्रियात्मक) भी है।”¹ यह मुक्तिबोध ने कहा है और लगभग यही बात रेने वेलेक ने भी की है। इस वक्तव्य में एक ओर प्रक्रिया की सामान्यस्वरूपता व्यजित है तो दूसरी ओर साहित्य की समीक्षात्मक समझदारी के लिए उसे सौन्दर्यबोधात्मक पठित कहा गया है। आज चूँकि धीरे व्यक्तित्ववादी साहित्य-विदलेखकों से लेकर मार्क्सवादी तक इसका इस्तेमाल कर रहे हैं, इसलिए ‘एक कसौटी सौन्दर्य सम्बन्ध’ के स्थान पर ‘एक व्याख्या अधिक गमावेशी’ कहना अधिक समीचीन हो सकता है।

3. रचना-प्रक्रिया की संश्लिष्ट अनानुपातिकता

साहित्यकलात्मक सर्जन-व्यापार में जितनी भी भिन्नताएँ दिखायी देती हैं उगका यास्तविक कारण उसकी संरचनात्मक संश्लिष्टता और संघटनात्मक अनानुपातिकता है। उसमें अनुभूति, प्रेरणा, कल्पना और साहचर्यात्मक चिन्तना आदि को एक तो एक-दूसरी से अलगाना कठिन होता है और दूसरे इनकी मात्रा तथा क्रमिकता व्यक्ति-स्तरीय होने के कारण निम्नान्तर्-निर्धारित नहीं की जा सकती।

3.1. सिसृक्षा के तीनों पाद्यों में पहला अर्थात् सिसृक्षु यदि कुछ कम, और तीसरा अर्थात् सिसृक्षित अधिकतम स्पष्ट, आकारबद्ध, गोचर और भौतिक होता है तो यह दूसरा अर्थात् प्रक्रियात्मक पक्ष प्रधानतः अस्पष्ट, आकारहीन, अगोचर और चित्यात्मक होता है। देखने को तो यह शब्द-व्यापार मात्र प्रतीत होता है मगर शब्दिक रचना वस्तुतः रचनाकार के चित्यात्मक जीवन की रचना होती है जो कलम उठने से बहुत पहले ही शुरू हो चुकी होती है और कलम चमाने के दौरान भी अनेक स्तरों पर सक्रिय रहती है। सिसृक्षण की प्रक्रिया हमारे लिए तो कृति के आविर्भाव के साथ परिसमाप्त हो जाती है लेकिन रचनाकार के लिए शायद कभी खत्म नहीं होती क्योंकि वह बार-बार लिखने की ओर लौटता है। कहने को वह लिखकर तनाव-मुक्त हो जाता है मगर एक अपर्याप्ति उसमें बनी रहती है जो उसकी सृजनेच्छा को जीवित रखने के लिए जरूरी भी है। यह बात नयी रचना शुरू करने के सदर्भ में ही नहीं, रचित के संशोधन और पुन-लेखन में भी देखी जा सकती है। आप किसी प्रकाशक से पूछें कि वह लेखक से प्रूफ क्व

पढ़वाता है तो वह कानों को हाथ लगाता हुआ नज़र आयेगा क्योंकि लेखक के हाथ में जाते ही प्रकाशित पृष्ठों में सुधार की वजाए परिवर्तन का खतरा कहीं ज्यादा बना रहता है। इसीलिए कई लोग यह सवाल उठाते हैं कि जो प्रक्रिया निरन्तर गतिशील रहती है उसके ओर-छोर को शब्दिक प्रतिपादन में बाँधना क्या 'मखन के चाकू से मखन को काटना' नहीं होगा ?

3 2 फिर सभी रचनाकार किसी एक रचना की समाप्ति पर ही दूसरी का श्रीगणेश नहीं करते, बल्कि एकाधिक रचनाओं और विधाओं पर एक-साथ भी कार्यरत रहते हैं। ऐसी हालत में प्रक्रियाएँ परस्पर-प्रभावित होती हैं—नाटक में कविता और उपन्यास में निबंध का आगमन हो सकता है। इसके अलावा रचनाएँ दिन, मास और वर्ष—कालावधि की किसी भी छोटी-बड़ी इकाई में लिखी जा सकती हैं। इस दौरान समाज-सांस्कृतिक घटना-पटल पर कई दृश्य-परिवर्तन हो सकते हैं किन्हीं बजह से अयात्मक संवेदन और इत्यात्मक प्रयोजन में अन्तर का आभा स्वाभाविक हो जाता है।

3 3 कभी लगता है कि रचनाकार फॉर्म की तलाश में है और कभी लगता है कि शुष्कता ही फॉर्म के कारण हो रही है। कभी लगता है कि वह सिर्फ़ दिमाग से लिख रहा है और कभी लगता है कि संवेग-समुद्र में गोते खा रहा है। कभी भाषा उसकी वरासतिनी और कभी वह भाषा के वशीभूत प्रतीत होता है। कभी उसकी अपनी राम-कहानी रचना में डली हुई प्रतीत होती है और कभी उसका लेखन दस्तावेज़ी होने का आभास देता है। मतलब यह कि कई तरह के अन्तर्विरोध भी रचना-प्रक्रिया को वैशिष्ट्य-सम्पन्न करते हैं।

3 4. ऐसी अनेक बातें हैं जो सब मिलाकर—जैसा कि पाल वेलरी¹ ने भी कहा है—रचना-कर्म को निहायत अनानुपातिक किस्म का व्यापार सिद्ध करती है और बहुत से लोग उसके क्रमबद्ध एवं तार्किक विवेचन को दुस्ताध्य हो नहीं समझते, इस प्रयास पर फवतियाँ भी कसते हैं। अध्येता के सामने कृति एक शब्द-जंगल बनकर रह जाती है; "रचना-प्रक्रिया का नाम लेते ही सब कुछ हाथ से फिसल जाता है।"² लेकिन इसका यह अर्थ नहीं कि फिमसने वाली समस्याओं को विवेचना द्वारा पकड़ने और युक्तियुक्त समाधान तलाशने का प्रयास न किया जाए। रचना-प्रक्रिया की सरिलप्टता और तात्त्विक अनानुपातिकता का प्रश्न उठाया ही इसलिए गया है कि इसमें सन्निहित अनेक मानसिक

1. पाल वेलरी, दि कोर्स इन पोइटिक्स, दि त्रिएटिव प्रोसेस, सम्पा० फिलेलिन, पृ० 96।

2. निर्मल वर्मा, शब्द और स्मृति (नई दिल्ली, राजकमल प्रकाशन, 1976), पृ० 15।

शक्तियों की सहप्रकार्यता को यात्रिक कारखाना न समझकर उन ब्रह्मवाययात्मक निष्कृतियों से बचा जा सके जिनमें आनम्यता और पुनरीक्षा के लिए कोई गुंजाइश नहीं होती।

4. रचना-प्रक्रियात्मक अभिज्ञान की उपयोगिता

जिस प्रकार सर्जनात्मकता स्वयं में एक निष्प्रयोजन कार्यिकी कभी नहीं होती, उसी प्रकार साहित्य-कर्मियों के लिए उसके सचेत अभिज्ञान की उपादेयता को भी निरस्त नहीं किया जा सकता। वास्तव में रचनाकार, आलोचक-विरलेखक और आशंसक-नाटक, तीनों ही रचना-प्रक्रियात्मक समझदारी से लाभान्वित होते हैं। यह समझदारी प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से सही दिशा का निर्देश करती रहती है। चूँकि इस उपयोगिता के विरोध में भी बहुत कुछ कहा जाता है, इसलिए यहाँ इन तीनों पक्षों में इस पर विस्तार-पूर्वक विचार करने की आवश्यकता है।

4.1 रचनाकार के लिए उपयोगिता

आज जबकि रचनात्मकता और उत्पादकता को काफी पास-पास रखा जा रहा है, यह बात और भी विचारणीय हो गई है कि रचना-प्रक्रिया की जानकारी से रचनाकार व्यवहारतः उपकृत होता है या नहीं; यदि होता है तो किस अर्थ में? मनोविज्ञानी जोर देकर कहते हैं कि "कलाओं और विज्ञान की अन्वेषणात्मक प्रकृति में सांस्कृतिक घटना-विधान और चिन्तात्मक प्रक्रियाओं का आधारभूत साध्य होता है।" अतः लोग यदि उस मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया को समझ से जिससे वे परिचालित रहते हैं तो उनकी रचनात्मक क्षमता में प्रभूत परिवृद्धि हो सकती है।¹ मनोविज्ञान के साथ समाज-शास्त्र इस बिंदु पर भी सहमत है कि उपयुक्त परिस्थितियाँ प्रदान की जाएँ तो किसी भी क्षेत्र में व्यक्ति की रचनात्मकता सबूद्ध हो सकती है, जिसका एक अर्थ यह भी निकलता है कि जागरूक रचनाकार उन परिस्थितियों के परिज्ञान द्वारा ऐसी पारिवेशिकता का अतिक्रमण कर सकता है जो उसकी सिसृक्षा को भोषण करती है और उन सामाजिक कार्यभारों के साथ जुड़ सकता है जो उसे रचनाकर्म के लिए उकसाते हैं तथा उसकी सिसृक्षा परितृप्त होती है। अनेक साहित्यिक आन्दोलनों, मण्डलियों, लेखक-संघों और विचारधारात्मक मतवादों के प्रादुर्भाव का एक मुख्य कारण यह भी होता है।

रचना-प्रक्रियात्मक समझदारी रचनाकार के लिए आत्मान्वीक्षण और आत्म-तुलना का बिन्दु भी हो सकती है जहाँ खड़ा होकर वह एक तरह की असम्पृक्ति से अपनी रचनाओं के सघटकीय सन्तुलन पर विचार करने के बलावा उनके प्रभावशाली वितरण तथा समकालीन लेखन में अपनी विशिष्ट पहचान के उपाय भी सोच सकता है। आखिर उसका तमाम कार्य तो अवचेतनात्मक होता नहीं, उसमें बहुत कुछ आयास-साध्य भी

1. विलियम जे० जे० बॉर्डन, साइनेविट्स (न्यूयार्क, हॉपर एण्ड सो, 1961) पृ० 5-6।

होता है; और सिमृक्षण की विज्ञान-मम्मत् जानकारी कम-से-कम इस अंश को तो समृद्ध कर ही सकती है। उदाहरण के लिए यह मानी हुई बात है कि लिखना 'जानने' के बाद होता है—और इसी आधार पर सार्थ¹ ने कहा भी है कि शुद्ध कला नाम की कोई चीज नहीं होती, यदि होती है तो शुद्ध कला और थोड़ी कला की पर्यायवाची मान लेना चाहिए—फिर भी लेखक द्वारा जो कुछ स्वभावतः 'जाना' या प्रत्यक्षण से अनुभूत किया जाता है, वह सब-का-सब लिखा जाने योग्य नहीं होता। लेखक को उसमें से चयन करना पड़ता है, चयन के बाद सकेन्द्रण करना होता है, कल्पना की मुँहजोरी को रोकना होता है, अभिव्यक्ति की अपर्याप्तता से दो-चार होना पड़ता है; और इस सब में आयासात्मक परिज्ञान की भूमिका को नकारा नहीं जा सकता।

भारतीय काव्यशास्त्र भी कवि अथवा रचनाकार के लिए स्वकर्म-विषयक शास्त्र-ज्ञान को उपकारक मानता है। यह ठीक है कि वहाँ 'सारस्वत' होना उसके अस्तित्व की सर्वोत्तम द्योति है, मगर राजशेखर² जैसे कवि-मीमांसको ने 'उभयकवि' को महत्व दिया है जिसमें 'शास्त्र-कवि' और 'काव्य-कवि' दोनों के सम्मिलित गुण होते हैं। इतना ही नहीं, वह काव्य-रचना को काव्य-शिक्षा के साथ भी जोड़ते हैं जोकि विद्या-बुद्ध या विद्वान् गुरुजनों से प्राप्त की जानी चाहिए ताकि रचनाकार को अपने विषय-स्रोतों, अभिव्यक्तिक प्रयासों और रचना-सम्बन्धी अन्य बातों का समुचित अभिज्ञान हो सके। 'कविचर्या' के विवेचन में उन्होंने रचनापेक्षी रहन-सहन और दैनिक व्यवहार का विस्तृत उल्लेख भी किया है।

हमारे अभिमत-संग्रह में इस विषय पर हिन्दी के समकालीन रचनाकारों की एकाधिक प्रतिक्रियाएँ प्राप्त हुई हैं। अधिकांश साहित्य-स्रष्टाओं ने, नीचे या किंचित परिवर्तन के माध्यम, प्रक्रियात्मक अभिज्ञान को रचना-कर्म के लिए जरूरी स्वीकार किया है। उमाकान्त मालवीय का विचार है कि "यह ममकदारी लेखक, पाठक और आलोचक के पास यदि नहीं होगी तो गलत नतीजे निकाले जाने का खतरा बराबर बना रहेगा"—मतलब यह कि तीनों एक 'बैब लैंग्व' पर नहीं आ सकेंगे। श्रीरजन सूरिवेव मानते हैं कि—"रचना प्रक्रिया में स्वीकृत विषय का पूर्ण अनुभव और ज्ञान आवश्यक है। साथ ही रचना के क्षणों में निर्वाच्य तल्लीनता अपेक्षित है। भेरा हयाल है पाठक और आलोचक के लिए भी यही स्थिति अनिवार्य है। साधारणीकरण तो हर हालत में चाहिए ही।" इस वचन से यह भकेत मिलता है कि रचना-प्रक्रिया की जानकारी से रचनाकार अतिरिक्त सचेदनशील तो नहीं हो सकता, मगर सचेष्ट अनुभव को ज्ञानात्मक अवश्य बना सकता है जिससे उसका विश्वसनीय सामान्यीकरण होता है। जगदम्बा प्रसाद दीक्षित ने लिखा है कि रचना-प्रक्रिया का "एक सामान्य स्वरूप होता है जिसकी समझ

1 ज्याँ पाय गार्न, बट ड्रज निटरेचर (नार्वेम्पटन, मेथुइन एण्ड कम्पनी, 1970), पृ० 16-17।

2 राजशेखर, काव्य-मीमांसा, चतुर्थ, पंचम, अष्टम तथा दशम अध्याय।

जरूरी है।" राजेन्द्र यादव, कुबेरनाथ राय और सिद्धनाथ कुमार के अभिमत भी सक्षिप्त स्वीकृति-सूचक हैं। दूसरी प्रकार की प्रतिक्रिया उन सर्जक-साहित्यकारों की ओर से है जिन्होंने इस समझ की जड़रत या घेर-जड़रत के नुक्ते को न छूकर, अपनी-अपनी रचना-प्रक्रिया की अवस्थाओं का उल्लेख किया है। इन अवस्थाओं में पर्माप्त समानता है और इनसे सिद्ध होता है कि ये रचनाकार अपने रचनाकर्म को विशुद्ध अवचेतन के हवाले न छोड़कर उसके प्रति जागरूक रहते हैं और यह जागरूकता उनके लिए उपकारक है। नरेन्द्र कोहली, महीपसिंह, मृदुला गर्ग, नरेन्द्र मोहन, राजेन्द्र किशोर और रवीन्द्र अमर आदि के वक्तव्य इस श्रेणी में रखे जा सकते हैं। उदाहरण के लिए महीपसिंह का अनुभव है कि रचनाकार ने "जो कुछ सोचा होता है और जो कुछ लिखता है, उसमें अन्तराल रह जाता है। यह अन्तराल मुझे निरन्तर बेचैन रखता है। अपनी हर रचना में मैं अन्तराल को भरने की प्रक्रिया से गुजरता हूँ।" तीसरी तरह के रचनाकारों को या तो अभ्येता का प्रश्न ही अस्पष्ट प्रतीत हुआ है या फिर उनका कहना है कि इस विषय पर विचार करने की उन्हें कभी आवश्यकता नहीं पड़ी। जाहिर है कि इनमें से कुछ लोगो को प्रक्रिया की विकसित जानकारी से परिचय नहीं है अथवा परिचय होने पर भी उसके प्रति सापरवाही का भाव है क्योंकि अपने सवर्ग में वह इन्हे अव्यावहारिक प्रतीत होता है। रमेश बक्षी ने बताया है कि—"मैं रचना शुरू करता हूँ और अन्तिम चरण पर छोड़ता हूँ, उसे पढ़ता भी नहीं।" गंगा प्रसाद विमल रचना-प्रक्रिया को "निहायत प्राइवेट किस्म की चीज" मानते हैं जिसे "अभी तक व्यक्त करने की जड़रत नहीं पड़ी।" मुद्राराक्षस और जगदीशचन्द्र की बात-चीत का विषय स्पष्ट नहीं हो सका, लेकिन मुद्राराक्षस का यह कथन कि "लिखना मातृत्व की प्रक्रिया के समानान्तर अनुभव है" और उनकी 'साहित्य-समीक्षा परिभाषाएँ और समस्याएँ'¹ नामक पुस्तक से पता चलता है कि इस विषय में वह काफी प्रबुद्ध है। सर्जक-वर्ग की चौथी प्रतिक्रिया के अनुसार रचनाकार के लिए रचना-प्रक्रिया की समझदारी नितान्त गैर-जरूरी हो नहीं, रचनाकर्म में बाधक भी हो सकती है, हाँ आलोचक के लिए उपकारक मानी जा सकती है। रमेशचन्द्र शाह की धारणा है कि—"लेखक और पाठक के लिए रचना-रहस्य के बारे में बहुत बड़ा स्वचेतन होना न तो जरूरी है, न हितकर। आलोचक की जिज्ञासा का यह एक स्वाभाविक हिस्सा हो सकता है। हालांकि उससे आलोचना-कर्म में क्या मदद मिल सकती है, मैं नहीं जानता।" गिरिराज किशोर के अनुसार "ऐसा सोचना अपनी रचना को आरोपित करना होगा। जो पाठक और आलोचक सोचते हैं यदि उस पर रचनाकार अपनी शर्त आमद करना चाहता है तो उसे रचना के साथ पढ़ने की शर्तें भी छाप देनी चाहिए।" चन्द्रगुप्त विद्यालकार मानते हैं कि ऐसे कोई सामान्य गुर नहीं

1. मुद्राराक्षस, साहित्य-समीक्षा - परिभाषाएँ और समस्याएँ (नयी दिल्ली, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, 1963), पृ० 11-29।

होते जिन्हें रचना में सहायक माना जा सके; "हाँ, अध्यापकों के लिए यह उपादेय हो सकता है" या फिर एक श्रृंखला तक आलोचकों के लिए।

इस प्रकार, प्रक्रिया की जानकारी द्वारा रचनाकार के उपकृत होने के सवाल पर मनोविज्ञानशास्त्रियों या अन्य शास्त्रकारों में विशेष मतभेद नहीं है, मगर स्वयं रचनाकारों में मत-वैभिन्न्य अवश्य है। हालांकि सीधा-गा सर्वविदित तथ्य यही है कि व्यक्ति जिस कर्म में प्रवृत्त होता है उसे निष्पन्न करने की विधि का व्यावहारिक परिज्ञान उसके लिए लाभप्रद होता है और यदि उस ज्ञान को पर-साध्य-मुपुत्ता या शास्त्रीय प्रतिपादनो का बल मिल सके तो अपने कर्म के कारण, स्वरूप तथा प्रयोजन की समझने में अधिक सहायता मिलती है; फिर भी इसका मतलब यह नहीं है कि रचना-विषयक किन्हीं-सिद्धान्तों को जानकर रचनाकार बना जा सकता है या प्रशिक्षण द्वारा सृजन-गुण-शून्यता का निराकरण किया जा सकता है। निर्वर्त्य व्यक्ति कामशास्त्र के गहन पुस्तकीय ज्ञान से भी प्रजनक नहीं बन सकता, मगर बीर्यवान् चाहे तो उससे दिग्ग-निर्देग लेकर अपनी क्षमता का सही इस्तेमाल और उसमें प्रयोगात्मक अभिवृद्धि कर सकता है। अतः यह लाजिम नहीं है कि हर रचनाकार को दूसरे रचनाकारों के अनुभवों अथवा विविध ज्ञानानुशासनो पर आधारित सिसृक्षण की विशिष्ट जानकारी हो; अपनी मानसिक संरचना और नैतिक दृष्टि के अनुसार वह चेतन-अचेतन के स्तर पर अपनी विधि का निर्धारण स्वयं करता हुआ और शास्त्रीय परिज्ञान से अनभिज्ञ रहता हुआ भी उच्च-कोटिक रचनाएँ देता रहा है। दूसरी ओर, गेटे से लेकर कॉलरिज और कॉलरेज से इलियट तथा उसके बाद तक; या मस्कृत में कालिदास से लेकर हिन्दी में अज्ञेय, हजारी प्रसाद द्विवेदी, दिनकर, मुक्तिबोध और अनेक साठोत्तरी लेखकों तक ऐसे उदाहरणों की कमी नहीं है जिनमें रचना-प्रक्रिया की प्रबुद्धता अथवा सिद्धान्त-प्रतिपादन का प्रचुर परिचय मिलता है और यह निष्कर्ष निकालने में विवकत नहीं होती कि ये रचनाकार इस जानकारी से अपने रचनात्मक प्रकाय को समृद्ध करते रहे हैं।

इस सदर्म में, रचनाकार तथा शास्त्रकार की टकराहट के अन्तर्विरोधी को भी समझना होगा। यदि रचनाकार सधमुच मानते कि सिसृक्षण को जान लेने से रचना करने में कोई गुणात्मक अन्तर नहीं आता तो उन्हें रचना-प्रक्रियात्मक परिचर्चा को कम-से-कम अपनी ओर से तो, बचना देना चाहिए था। लेकिन पिछले दशकों में इस विषय पर लगातार तूल पकड़ती हुई बहस यह सिद्ध करती है कि उन्हें शिक्षायत प्रक्रिया की महत्व दिये जाने से नहीं बल्कि उसकी आरोपित और अपर्याप्त समझदारी से है। इसलिए कृतिकार के स्वातन्त्र्य, कृति की स्वायत्तता और रचनात्मक अनुभूति की ताकिक अग्रनिपाद्यता के नाम पर वे उसके प्रति वैज्ञानिक या शास्त्रीय उपागम की उपेक्षा करते रहे हैं। उन्हें यह भवारा नहीं कि उन्हीं को उपजीव्य बना कर और वास्तविक रचनात्मक अनुभव से बाहर रहकर, कोई शास्त्र उन्हीं के कर्तृत्व के उद्घाटन या नियम का दावा करे। परिणामतः शास्त्र को अपने हाथ में लेकर उन्होंने प्रधानतः अपने हवाले से जो कुछ भी रचना-प्रक्रिया के विषय में कहा, वह शास्त्रवादियों से उन्हें दूर करता गया।

दूसरी ओर अधिकांश शास्त्रवादी यह मानते रहे कि "सर्वक वलाकार या रसभोक्ता सहृदय कभी शास्त्रकार से समझौता नहीं कर सका है।" फिर भी शास्त्र-परिज्ञान की आवश्यकता इसलिए है कि उससे काव्य-विज्ञान में सहायता मिलनी है।¹ लेकिन जब मिद्वान्त और ज्ञान के आग्रही शास्त्र तथा अनुभव के आग्रही मृज्जन या रसापेक्षी आशसग में संवाद ही नहीं तब मध्यक काव्य-परिज्ञान से किसको सहायता मिलेगी? जाहिर है कि किसी को भी नहीं। इसलिए जब हम कहते हैं कि रचना-प्रक्रिया की समझदारी से रचनाकार का उपकार होता है तब सिमृक्षा-विषयक सम्पूर्ण ज्ञान-विज्ञान को उसके साथ मंदाह मे देखना और रचना-कर्म को विस्तृत परिप्रेक्ष्य में पहचान मकना ही सर्वाधिक अभीष्ट होता है।

अनुभव यदि आदिम प्रकार का हो, अभिव्यक्त होने की कामना निबाध उत्कट हो और उपलब्धियों पर आँखें न जमी हो तो रचना कर्म की सचेत जानकारी रचनाकार के लिए महत्वपूर्ण नहीं होती। पुराने रचनाकार को इसकी खबरत नहीं थी क्योंकि वह जगह-जगह बैठा हुआ आदमी न होकर सिर्फ रचना करने से मतलब रखता था और उसकी रचनात्मक अतिशयोक्ति को किसी तरह के कटवरे में खड़ा नहीं होना पड़ता था। लेकिन आज का रचनाकार एक बहुधर्मी और विभाजित व्यक्ति है। वह सम्पादक, समीक्षक, मगोटीकार, भेंट-वार्ताओं का केन्द्र और कई ज्ञानानुशासनो का अध्येता इत्यादि भी है। कभी वह दायो की यत्रणा की बात करता है और कभी उन्हें पिस्तौल की तरह हस्तेमाल करने की; और ज्यादातर यह दो घोषणा करता ही है कि रचना-प्रक्रिया के माध्यम से वह इस सजटिल विश्व में अपनी पहचान तलाश रहा है। वह अपने ही पेशे के कुछ लोगों को मावधानी से स्वीकार-नकार भी रहा है और यह कदापि नहीं माना जा सकता कि इस सब में उसकी प्रक्रियात्मक समझदारी का हाथ नहीं है। रचना-प्रक्रियात्मक अध्ययन के विपक्ष में बोलने वाले निर्मल वर्मा तक का कहना है कि "रचना-प्रक्रिया को लेकर यदि कोई बातचीत हो सकती है तो इतनी ही कि क्या उसकी चेतना लेखक के लिए कोई महत्व रखती है?"²

4.2. आलोचक के लिए उपयोगिता

रचना-प्रक्रिया की अजित और पावित जानकारी रचनाकार के लिए भले ही कई अर्थों में जरूरी और हितकर न हो, मगर विश्लेषण तथा मूल्यांकन में प्रवृत्त विद्वान समीक्षक के लिए वह सभी अर्थों में अनिवार्य तथा उपादेय है। यह मवाल दूसरा है कि हिन्दी में 'भारतीय ज्ञान' और 'आयातित ज्ञान' के आग्रहों से मुक्त होकर इसकी बहुस्रोत-ममृद्ध एवं मनुलित जानकारी रखने वालों की मख्या कितनी है, या रचना-प्रक्रिया का

1. नपेन्द्र, भारतीय सौन्दर्यशास्त्र की भूमिका (नयी दिल्ली, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, 1974), पृ० 8-9।

2. निर्मल वर्मा, लिखने का कारण (दिल्ली, राजपाल एण्ड सन्ज, 1978), पृ० 17।

बार-बार नाम लेने वाली की एकड़ कितनी प्रागमिक और विज्ञानयुगीन है, लेकिन आलोचना यदि पुनःसृजनस्तरीय सांकेदारी का नाम है तो उसकी सार्थकता हर हालत में आलोच्य की निर्माण-प्रक्रिया की अभिज्ञता और उसके साथ जुड़ने में होती है। यह ठीक है कि आलोचक का मुख्य कार्य 'रचनात्मक' 'कथा' को खोलना है, लेकिन इस प्रयोजन की मिद्धि उम 'कथा' के पीछे कार्यरत 'कौन' के 'कथो' और 'कैसे' का जवाब हासिल किये बिना नहीं हो सकती। अतः मिसृष्टाण की सम्यक समझदारी से आलोचक के उपकृत होने का मतलब रचना को रचना की ऐनक से समग्रता में देखना है। "आधुनिक रचना के सद्वर्ग में समीक्षा या आलोचना के मामले कई चुनौतियाँ हैं, जिनमें सबसे प्रमुख है रचना को उसकी समग्रता में ग्रहण करना और उसी रूप में व्याख्यान करना। आलोचक की समस्या है कि वह रचना और रचनाकार के समय अनुभव में सांकेदारी कर सके और अन्यो के लिए ऐसा करना सम्भव बनाए।"¹ सही आलोचक समग्रान्वेषी होता है और चूँकि समग्रता का गतप्रतिगत उद्घाटन सम्भव नहीं; इसलिए उसकी ज्यादा-से-क्यादा कोशिश होती है कि वह अनुभव को जितने भी अंग में खोले, उसका आधार समग्र परिदृश्यात्मक हो। कहने का मतलब यह है कि वह रचना को काट-काट कर नहीं देखता, बल्कि उसकी प्रक्रियात्मक अन्विष्टि को ध्यान में रखकर, हर अवयव को अवयवी के पूरे प्रसंग में देखता है। अगर वह इस तथ्य को ध्यान में न रखकर, सिर्फ अक्रमबद्ध प्रभावों को व्यक्त करता है तो अप्रामाणिक हो जाने का स्वतः उठाता है, और अगर पिष्ट-पेषित मानकों के परिवृत्त में घूमता है तो रचनात्मक अनुभव से छिटक कर सतही, 'सात्विक', आरोपित और अपर्याप्त होने के इन्वामों को आमंत्रित करता है।

आचार्य शुक्ल से आज तक की हिन्दी-आलोचना में वही आलोचक नये और पुराने के बीच सेतुवर्ग करते हुए अधिकाधिक ग्राह्य दिखायी देते हैं जिन्होंने अपनी-अपनी दृष्टि के बावजूद समीक्षा में रचना-प्रक्रियात्मक पद्धति को स्वभावतः अपनाया है और काव्यशास्त्र की पुनर्व्याख्या या पाश्चात्य ज्ञान-विज्ञान या दोनों के समन्वय से इस पद्धति को यथासम्भव समृद्ध किया है। शायद 'प्रक्रिया' शब्द भी हिन्दी-गगीक्षा को शुक्ल जी का दिया हुआ है, जिसे अपनी विराट साहित्यिक समझदारी के अस्तम् में रखकर उन्होंने भावो, वृत्तता और स्मृति आदि का सैद्धान्तिक प्रतिपादन भी किया और रचनाओं के कर्म का नव्याद्घाटन भी। यदि हम उनके इस सामान्य वाक्य को ही ध्यान से पढ़ें कि— "भावों की प्रक्रिया की समीक्षा से पता चलता है कि उदय से अस्त तक भाव-मण्डल का कुछ भाग तो आश्रय की चेतना के प्रकाशन (काँस) में रहता है और कुछ अन्तस्सजा

1 रामस्वरूप चतुर्वेदी, नयी समीक्षा के सिद्धान्त और उनका विकास, आलोचना : प्रक्रिया और स्वरूप, मम्पा० आनन्द प्रकाश दीक्षित (नयी दिल्ली, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, 1976), पृ० 122।

के क्षेत्र (सर्वाकांक्षम रिजन) में छिपा रहता है"¹—तो पता चल जायेगा कि किस प्रकार वह रचना-कर्म और उसके प्रयोजन के साथ जुड़े रहते हैं, और जुड़ने के इस क्रम में अपने समय तक विकसित देवी-विदेवी सिद्धान्तों तथा स्वोद्भूत अवधारणाओं से निरन्तर उपकृत होते हैं। इसी प्रकार आचार्य द्विवेदी भी इस तथ्य को अच्छी तरह हृदयगम कर चुके थे कि रचना की सही पड़ताल उसकी सिमृक्षात्मक समग्रता के संदर्भ ही में सर्वाधिक विद्यमान हो सकती है। इसीलिए उन्होंने रचनाकार, वक्तव्य-वस्तु, कारीगरी और लक्ष्यीभूत पाठक—इन चारों को परिज्ञान को किसी पुस्तक की विवेचना के लिए परमावश्यक माना है।² आचार्य जी ने सिमृक्षा का स्वरूप-विवेचन करते हुए सकेन्द्रण, सकल्प, विनिवेशन, कल्पना, भाषा, छन्द (युनिटी), आत्मदान, ज्ञातृसापेक्षता और निम्नगता आदि की व्याख्या भी की है जॉर्ज मूलतः रचना-प्रक्रिया के सघटक है।³ अगर शुक्ल जी और द्विवेदी जी आज भी पुराने नहीं पड़ते तो इसीलिए नहीं कि वे रसवादी या मानवतावादी थे, बल्कि इसलिए कि रचना-कर्म की उन्हें अद्भुत सूक्ष्मता थी और इस सम्यक् ईक्षा के कारण रचनाकार और पाठक दोनों को विश्वास से बाँध लेते थे। नीचे, हिन्दी के कुछ मुर्चाचत आलोचकों की उक्तियाँ दी जा रही हैं जिनमें इस प्रक्रिया की सामान्य या विशिष्ट जानकारी को व्यावहारिक या सैद्धान्तिक आलोचना का औज़ार बनाया गया है—

० "किसी भी राष्ट्रीय आन्दोलन के कतिपय पहलुओं को ज्यों-का-त्यों चित्रित कर देना अथवा उस आन्दोलन की तात्कालिक प्रतिक्रिया में कोई रचना प्रस्तुत कर देना, कवि की भावना और कल्पना का अधूरा ही आभास कहा जायेगा।" "इस प्रक्रिया में न तो कवि-कल्पना का पूरा पाचन हो पाता है, न रचयिता के भावों के साथ उसके सांस्कृतिक और साहित्यिक सामर्थ्य का पूरा योग हो पाता है।" "साहित्य वास्तव में कवि की भाव-सत्ता के साथ उसके सम्पूर्ण व्यक्तित्व का समाहार है।"⁴—नन्ददुलारे वाजपेयी।

० "कविता स्वप्न तो नहीं, किन्तु वह उसकी कुटुम्बिनी अवश्य है और दिवा-स्वप्नों के बहुत निकट आ जाती है। स्वप्न के उदय होने में कुछ भीतरी

1. रामचन्द्र गुनल, काव्य में लोकममल और माधुर्य, आचार्य शुक्ल . प्रतिनिधि निबन्ध, मम्पा० सुधाकर पाण्डेय (नयी दिल्ली, राधाकृष्ण प्रकाशन, 1979), पृ० 106।

2. हजारी प्रसाद द्विवेदी, साहित्य-सहचर (वाराणसी, नैवेद्य निकेतन, 1968), पृ० 8-9।

3. हजारी प्रसाद द्विवेदी, सिमृक्षा का स्वरूप . आत्मदान की व्याकुलता, 'आलोचना'-31, पृ० 14।

4. नन्ददुलारे वाजपेयी, आधुनिक साहित्य (इसाहाबाद, भारती भण्डार, सन्त 2013) पृ० 23।

कारण होते हैं और कुछ नहीं। सामारण प्रत्यक्ष (पर्सेप्शन) में बाहरी सामग्री संवेदना (सेसेशन) के रूप में आती है किन्तु हमारी पूर्व-स्मृतियाँ आदि मिलाकर उस वस्तु की प्रत्यक्षिता (कॉन्सीशन) और उसे निश्चित आकार-प्रकार देने में सहायक होती हैं।¹

—गुलाबराय

- ० “कला की रचना यान्त्रिक क्रिया अथवा शिल्प-नैपुण्य मात्र न होकर मानसी सृष्टि है—अर्थात् कलाकार की भावना या मानसिक विम्व की सृष्टि है।”

—नगेन्द्र

- ० “अज्ञेय की कविता आत्मान्वेषण की है और मुक्तिबोध की कविता आत्म-सन्तोष की है, एक आत्मा को पहचानने में व्यस्त है और दूसरी इसे बदलने में सतम्न। मुक्तिबोध की कविता अधूरी है जो शायद पूरी से बेहतर है। इनकी कुछ कविताओं में सृजन-प्रक्रिया बाधित होकर कवि-व्यक्तित्व को दगाने के नाम में आ जाती है, लेकिन काव्य-व्यक्तित्व अपने से रह जाता है।”²

—इन्द्रनाथ मदान

- ० “ललित निबन्ध अन्तर्मुखी भावदशा की देन है। ललित निबन्धकार की सृजन-प्रक्रिया में अनुभूति और अभिव्यक्ति के क्षण बहुधा साथ-साथ एक समानान्तर चलते हैं। अन्य गद्यात्मक विधाओं में मनोतात्विक दूरी होती है। फलस्वरूप ललित निबन्ध की रचना-प्रक्रिया बहुत कुछ वेणुगीतो की रचना-प्रक्रिया से मिलती है।”³

—रमेशकुमार मेघ

- ० “छायावाद के विपरीत नयी कविता में जिस प्रकार रूप भाव-ग्रहण करता है, तथ्य सत्य हो जाता है और अन्ततः अनुभूति निर्व्यक्तिक हो जाती है उसमें स्वयं कविता की ‘सरचना’ में भी गहरा परिवर्तन आ जाता है।”⁴ औगत नयी कविता ‘क्रिस्टल’ या ‘स्फटिक’ की सघन सरचना के समान है। ‘स्फटिक’ में सब कुछ सरचना ही है, सब जैसी कोई चीज नहीं क्योंकि चरम-विदलेपन में अन्ततः कुछ भी अलग से प्राप्त नहीं होता।”⁴

—नामवर सिंह

1 गुलाबराय, सिद्धान्त और अध्ययन (दिल्ली, आत्माराम एण्ड सन्स, 1955), पृ० 104-5।

2 इन्द्रनाथ मदान, मुक्तिबोध मूल्यांकन परिचर्चा, ‘आलोचना’, अंक 14, जुलाई-सितम्बर 1970, पृ० 2-3।

3 रमेश कुमार मेघ, क्योंकि समय एक शब्द है (छायावाद, लोकभारती प्रकाशन, 1975), पृ० 333-34।

4 नामवर सिंह, कविता के नये प्रतिमान (दिल्ली, राजकमल प्रकाशन, 1974), पृ० 26-27।

- ० 'वस्तुतः काव्यायनी की रचना अर्थ के विभिन्न स्तरों को समान रूप में महत्वपूर्ण धरातल पर प्रतिष्ठित नहीं कर पाती। किसी लेखक को भाषा अपने समाज से मिलती है। उसकी अपनी भूमि और सीमा होती है। शैली लेखक का जीव मनोवैज्ञानिक पहलू है। वह भाषा और शैली में स्थित या कडिगन्ध होता है। यह स्थिति उसके ढरादे से अतिक्रमिता होती है। इसी के आधार पर लेखक पुनर्रचना करना है और प्रतिष्ठित होता है।'¹

—बच्चन सिंह

उपर्युक्त उद्धरण भिन्न-भिन्न विचारधाराओं के समीक्षकों के लेखन में से लिए गए हैं लेकिन इनमें जो प्रतिमान उभर कर सामने आते हैं उनका सदम सृजन और समीक्षा की एकात्मकता का है। अन्तर है तो केवल इतना कि कुछ पहले के समीक्षक मिथ्यान्त-पक्ष की बात अधिक करते हैं और रचनाओं पर उन्हें कम पटाते हैं; जबकि अधिक आधुनिक लोग उसकी समझदारी का प्रयोग व्यवहार-पक्ष में अधिक करते हैं फिर भी इन सबसे एक बात स्पष्ट होती है कि समीक्षार्थीन किसी भी सवाल का सार्वक जवाब रचना की प्रक्रियात्मक जमीन पर खड़े होकर ही हासिल किया जा सकता है; अतः इस जमीन का एक 'इलू प्रिट' समीक्षक के पाम अवश्य होना चाहिए। और वही औसत समीक्षक के पाम नहीं होता।

यह सर्वविदित है कि हिन्दी आलोचना की स्वरूप शुरुआत और उसके विकास में अध्यापकों का बहुत बड़ा योगदान रहा है। लेकिन यह भी सच है कि बहु-मूल्यक अध्यापकों ने जब समीक्षा की 'तात्त्विक' प्रकार के विवेचनों द्वारा प्रक्रिया में काट दिया, तब वह समीक्षक के हाथ से निकलकर रचनाकार के हाथ में चली गई और 'अध्यापकीय' या 'विश्वविद्यालयी' आलोचना का कसकर विरोध किया गया, जो अभी तक जारी है। आरोप यह लगाया जाता है कि इस तरह की आलोचना 'सृजनात्मक' नहीं है और 'कृति की अन्दरूनी शक्तों' पर आधारित भी नहीं। हालांकि अराजकता किसी जड़ वस्तु-स्थिति का हल नहीं होती, लेकिन रचनाकारों की शिकायत भी बहुत बाजिब है। हमने अपने अभिमत-संग्रह में हिन्दी के कुछ समकालीन रचनाकारों से इस शिकायत की बजह पूछी है। लगभग सभी ने इस सदम में आलोचकों की 'रचना में समानान्तर हिस्सेदारी' के विन्दु को रेखांकित किया है। उनका कहना है कि इसी आधार पर 'रागद्वेषहीन मूल्यांकन, पूर्वाग्रह या प्रतिबद्धता से रहित विषयाभिविवेचन' सम्भव हो सकता है। उनके अनुसार सर्जनात्मक कृति को उसी की अन्दरूनी शक्तों के परिप्रेक्ष्य में परखने या खोलने का मतलब है—

1 रचना-प्रक्रिया की, घनीभूत आत्मीय क्षणों में पैठ।

1 बच्चन सिंह, आधुनिक हिन्दी साहित्य का इतिहास (इलाहाबाद, लोक भारती प्रकाशन, 1978), पृ. 187-88।

- 2 बंधे-बंधाये पूर्वनिश्चित मानो से मुक्त होकर रचना की देखना ।
- 3 रचना को पहचानने की विधि न उतना ही विकसित होना जितनी कि रचय रचना ।
- 4 'रिव्यू' के स्थान पर सम्यक् ईक्षा करना ।
- 5 रचना को पूरी तरह पढ़कर बात को समझना ।
- 6 कृति के मूल सवेदन-बिन्दु तक पहुँचना ।
- 7 पूर्वनिर्धारित प्रश्नात्मकता की अपेक्षा-पूर्ति द्वारा दूसरो की बुद्धि के प्रति न्याय न करके उस कृति के प्रति न्याय करना जो, अपने मर्जक को परिभाषित करने की वजह से, अपेक्षा करती है कि मृष्टि से अधिक सृष्टि को समझा जाए और उसके प्रति न्याय किया जाए ।
- 8 भिन्न देश-कालो में रचित विभिन्न विधाओं की कृतियों की श्रेष्ठता के अन्तर को समझकर, एक की श्रेष्ठता को दूसरी पर लागू न करना, और श्रेष्ठता की कलाटियों को कृतियों के अपने वैय्य और शिल्प के भीतर से उगारना ।
9. प्राचीन रम-विद्वान्त और अलंकार शास्त्र के मोहजाल में नही, कृति की बुनावट के बीच स्वयं को स्थापित करना ।
10. लेखक ने जिम ससार की रचना की है, उसी के आधार पर कृति के आकलन का विकास करना ।
11. कृति के आधार को ग्रहण करते हुए उससे परे भाँकना, उसकी सवेदना, भाषायी बनावट और विधायक प्रतीको की समझदारी ।
12. रचनाकार, उसके प्रेरणा स्रोतो और उसकी परिस्थितियों के अलावा उसके दृष्टिकोण को ध्यान से ओझल न होने देना, यह समझना कि आज की सौम्यर्यानुभूति भी अधिकाधिक विविध बन रही है ।
- 13 "एक आदर्श आलोचक में एक आदर्श पाठक" का होना । रचनाकार के जन्मुक्त जीवन-रूपान्तरण, अर्थात् रचना के जीवन के प्रति मुक्तमन आचरण करना, पूर्वाग्रहो को स्थगित रखना, पहले रचना में पूरी तरह डूबना और फिर सम्पूर्ण डूबने में से ही सम्पूर्ण उभरना, अन्त में अपनी सामान्य जीवनानुभूति तथा संचित ज्ञान के आलोक में तटस्थभाव से देख-दिखा देना ।

उपर्युक्त अभिमतों में रचनाकारों द्वारा आलोचक से मुख्यतः यह अपेक्षा की गयी है कि वह महत्त्व अकादमिक नजरिया लेकर आलोच्य से मूल्यवादी सुलूक न करे, बल्कि स्वयं को दूसरे गम्बर पर रखकर पहले उसके पास जिज्ञासा एवं आशंसा के भाव से जाए और फिर उसकी प्रक्रिया से अवगत होकर या उसका सहयात्री बनकर उसकी खूबियों-कमियों या केवल अर्थ दिशाओं का उद्घाटन इस तरह करे कि वह अजनबी प्रतीत न हो । इसके लिए जरूरी है कि किन्हीं पूर्व-विवेचनाओं से प्राप्त निष्कर्षों या निष्कर्षों ही को आलोचना के दिशा-निर्धारक न होने दिया जाए (क्योंकि तब आलोच्य आलोचना का

माधक बन जायेगा जबकि वात इसके बिल्कुल विपरीत होती है) चरित्र आलोच्य में मे निष्कर्षों को स्वतः स्फूर्त होने दिया जाए।

इस प्रकार रचना-प्रक्रिया की समझदारी पर आधारित समीक्षा की मांग करना वास्तव में एक प्रकार की स्थिर और यात्रिक अर्थात् अकादमिक समीक्षा की अपर्याप्तता के स्थान पर गतिशील, स्थिति-सापेक्ष, आनन्द्य और स्वतःस्फूर्त समीक्षा की प्रत्याशा करना है। कोरे पाण्डित्य पर आधारित सिद्धान्तग्रही या तत्त्व विवेचनी आलोचना में भावकता का क्षरण हो जाता है और चारित्र्यमूलक शील-दृष्टि आवश्यकता से अधिक मुखर हो उठती है। वह एक सांचा बनकर सब रचनाओं पर समान रूप से फिट होना चाहती है; और यही वजह है कि एक ओर तो वह पुनरावृत्त हो-हो कर मजबूती से विमुक्त हो जाती है और दूसरी ओर जो रचनाकार उसके घेरे में नहीं मग्न पाते उन्हें वह अवरोधित समझ बैठती है। हिन्दो में तुलसीदास और मैथिलीशरण गुप्त का प्रशस्ति-गान और प्रयोगवाद या नये कवि के प्रति अभिन्नभाव की अभिव्यक्ति इस वजह से भी हुई है। प्रक्रिया की समझ रखने वाली आलोचना तुलसी की प्रतिभा को भी ज़ेय देगी मगर वह व्याख्या भी करेगी कि किन ऐतिहासिक शक्तियों के कारण और सत्कृति के किस मोड़ पर तुलसी जैसे रचनाकारों का उदय होता है और पूँजी तथा औद्योगिकता किस मशीन-प्रधान युग में मुक्तिबोध का आविर्भाव। प्रथम काव्यत्व की विधा को अपनाया क्यों तुलसी की रचनाप्रक्रियात्मक विवशता थी और 'अंधेरे में' खम्बी कविता का फॉर्म क्यों मुक्तिबोध की रचनापर्याप्तता में अपने-आप अस्तित्व में होता है। तुलसीदास भी बाणी के विनायकत्व से अभिप्रेरित थे और मुक्तिबोध भी। लेकिन बाणी और विनायकत्व की एक ही परिभाषा को लेकर दोनों के माध न्याय करने वाली आलोचना को रचनाओं की प्रक्रिया और रचनात्मक व्यविवेक की पहचान नहीं हो सकती।

इसी प्रकार साक्षात् करने वाले आलोचक और अकादमिक आलोचक की भाषायी समझदारी में भी अन्तर होना स्वाभाविक है। साक्षात् करने वाला आलोचक जानता है कि भाषा किसी रचना के अस्तित्व की काविक शक्ति मात्र या रचनाकार की बाह्य सम्पदा नहीं होती कि शब्दों को ईंटों की तरह उठाकर कभी कविता और कभी उपन्यास या नाटक की इमारत खड़ी कर दी जाये, उसके लिए तो वह रचनात्मक प्रकृति का स्वीकृत, मुरझ और आन्तरिक सघटक होती है जिसमें शब्द न अच्छे-बुरे होते हैं और न उनका कोई दूसरा विकल्प होता है। अतः अकादमिक आलोचक की तरह न तो वह भाषा को रचना के आसन्न से काटकर देखता है, न उसकी स्वीकृत-अस्वीकृत पर चिन्ता व्यक्त करता है, न शब्द-सम्पदा की कमोवेश की बात करता है, न तत्समो-तद्भवों की, न व्याकरणिक असंगतियों की ओर न उपमा-अलंकारों की। वह भाषा को कृत्यात्मक संरचना में रक्तचापित सश्लिष्ट-स्नायुतन की तरह देखता है और आलोचना के 'एक-रे' से उनके अर्थ-वास्तव को दिखाता है। इसी क्रम में वह रचनाकार के व्यक्तित्व, उसके परिवेश और युग की मानसिकता की पहचान कराने का प्रयास भी करता है और अपने विचारों का सैद्धान्तिक उपस्थापन भी। इधर यदि नयी आलोचना की अपनी भाषा में

एक तरह का सपाटता-विरोधी बदलाव आया है और रचना की अर्थ-निष्पत्ति को समीक्षा-विम्वो से पकड़ने की प्रवृत्ति ने जोर मारा है तो इसका मुख्य कारण सृजनानुभव के अधिकाधिक निकट जा सकने की कामना है। इसके पीछे यह मान्यता है कि—“समीक्षा केवल साहित्यिक रचना की व्याख्या नहीं है, वह प्रत्येक सृजन और उस मानसिक क्रिया से सम्बन्ध रखती है जिमने किसी-न-किसी रूप में अभिव्यक्ति पा ली है।” हमें यह प्पाव रखना होगा कि साहित्य जीवन-प्रसूत है और यदि हम समीक्षा के साथ न्याय करना चाहते हैं तो हमें उस पूरी तैयारी के साथ इस क्षेत्र में उतरना होगा जो स्वयं कृतिकार के लिए आवश्यक होती है।¹

जिस तरह आन्तरिक जीवन से उपज कर भी प्रत्येक कलाकृति का अपना एक पृथक् जीवन होता है; उसी तरह आलोचना कृति-केन्द्रित होकर भी आलोचक की आशसा-शक्ति, अनुक्रियात्मक सामर्थ्य, जीवन-दृष्टि और अवधारणात्मक चिन्तना के सम्मिलित स्तर पर आलोच्य से भिन्न होती है। इसीलिए नार्थम फ्राइ ने इस बात पर आवश्यकता से अधिक बल दिया है कि आलोचक परजीवी (पैरासाइटिक) नहीं होता। वैसे उनका यह निष्कर्ष काफी सन्तुलित है कि “आलोचना के अभिगृहीत (एक्सिभम्स) और अभ्युपगम (पास्चुलेट्स) आलोच्य कला ही में विकसित होते हैं” फिर भी वह विचार और ज्ञान की ऐसी मरचना है जो आलोच्य कला से किसी-न-किसी मात्रा में स्वतन्त्र अवश्य होती है।² अतः आलोचना की प्रक्रिया को समृद्ध एवं प्रामाणिक बनाने के सदर्भ में ही आलोचक की रचना-प्रक्रियात्मक जानकारी सहायक होती है। इसका मतलब आलोचक की स्वतन्त्रता का ह्रास नहीं होता।

उपर्युक्त समीक्षारमक समझदारी कई स्रोतों से हासिल की जाती है। कुछ लोगों की भ्रान्त धारणा है कि रचनाकारों के माध्य के अलावा इसका कोई अन्य विकल्प नहीं होता। रिल्के, ई० एम० फॉर्स्टर और ब्लूमस्वर्दी आदि हमेशा यही मानते रहे कि आलोचना कभी सृजन को समझ नहीं सकती; क्योंकि एक तो उपप्रेतन प्रधान होने के कारण सामान्य साहित्य अनामत्व (एनानिमिटी) की ओर झुकाव रखता है और दूसरे, भौतिक जगत में सिर्फ कलाकृतियाँ वे वस्तुएँ हैं जो अपनी भीतरी व्यवस्था द्वारा निर्धारित होती हैं, इसलिए हर चीज को नाम देने, और प्रत्येक व्यवस्था को बाह्य सदर्भ में देखने वाला असर्जक आलोचक किसी रचनाकार और उसके रचना व्यापार तक ठीक ढंग से नहीं पहुँच सकता।³ वास्तव में ये लोग प्रकारान्तर से कला को कला के लिए मानते हैं और भूल जाते हैं कि रचनाकारों के वक्तव्य भी जाँच-पड़ताल के बिना

1. प्रेम शंकर, समीक्षा और सृजन, आलोचना-प्रक्रिया और स्वरूप, सम्पा० आनन्द प्रकाश दीक्षित (नयी दिल्ली, नेशनल पब्लि० हाउस 1976) पृ० 23।
2. नार्थम फ्राइ, अनाटॉमी ऑफ क्रिटिसिज़्म (प्रिस्टन, यूनिवर्सिटी प्रेस, 1973) भूमिका
3. मार्क गोल्डमैन, दि रीडर्ज आर्ट (पेरिस, मासेटन, 1976) पृ० 91-92।

स्वीकार नहीं किए जा सकते। आलोचक यदि उन्हें सामग्री के तौर पर इस्तेमाल करता है तो पड़ताल की प्रक्रिया में से गुजरने के बाद ही। कलात्मक सृजन जीवन की विशाल सृजन-प्रक्रिया का ही अनुपम होता है, वह कोई ऐसी नितान्त भीतरी और गुह्य व्यवस्था नहीं है कि जीवन के नियमों से उसे देखा न जा सके। दर्शन, विज्ञान और कई प्रकार के शास्त्र जीवन का निर्माण नहीं करते मगर जीवन-विषयक हमारी समझदारी को निरन्तर विकसित करते हैं। इसलिए आलोचक सिर्फ रचनाकारों के साक्ष्य ही से रचना-प्रक्रिया की सामग्री न लेकर इन शास्त्रों को भी अपनी जानकारी का स्रोत बनाता है। इसके अतिरिक्त अपने कर्म के निरन्तर अभ्यास और समस्या-चिन्तन तथा बहुत सी कृतियों को पढ़ने के फल में, आलोच्य कलाकृति की रचना प्रक्रिया के विषय में इसकी एक अपनी अन्तर्दृष्टि का उद्भव होगा जो किसी भी बाहरी जानकारी से ज्यादा महत्वपूर्ण होती है।

वास्तव में सार्थक सृजन और सही आलोचना सदैव एक-दूसरे के उपकारक और पूरक होते हैं। हमें समझने की आवश्यकता नहीं कि साहित्यिक निष्ठाओं के ऐतिहासिक क्रम में सृजन की वरीयता एवं प्राथमिकता मिथ्या है, और यह भी कहा जाता है कि सृजन के अस्तित्व की वजह से आलोचना अस्तित्व में आती है, आलोचना की वजह से सृजन का होना निर्धारित नहीं होता। लेकिन सच्चाई तो यह है कि हर सर्जक में एक आलोचक और हर आलोचक में एक सर्जक विद्यमान रहता है। जैसा कि आनन्द और प्रेमचन्द ने माना है, प्रेरणा एवं प्राप्तव्य के बिन्दुओं पर सम्पूर्ण रचनात्मक साहित्य जीवन की आलोचना होती है। इसलिए आलोचना को कृत्यात्मक अनुभव का पुनर्सृजन ही नहीं, आलोचना की पुनरालोचना भी कहा जा सकता है। इस दृष्टि से आलोचना और रचना की प्रक्रिया में अद्भुत अन्तर्निर्भरता दिखायी देती है। एक ही ध्वनि में दोनों कर्मों की उपस्थिति को पहचान लेने से बात और भी साफ हो जाती है। हिन्दी ही का उदाहरण ले तो आचार्य शुक्ल, पण्डित द्विवेदी, डा० रामविलास शर्मा, डा० नरेन्द्र, डा० मदान, डा० नाभवर सिंह, डा० बन्वर्धन सिंह, डा० मेघ, नेमिचन्द्र जैन और अनेक प्रतिष्ठा-सम्पन्न समकालीन समीक्षकों ने स्वयं कभी-न-कभी और किसी-न-किसी विधा में रचना-कर्म भी किया है। दूसरी ओर भारतेन्दु ने लेकर आज तक नायद ही कोई ऐसा न्वनाम-धन्य रचनाकार होगा जिसने अपनी पत्रकारिता, अपनी भूमिकाओं, स्वतन्त्र समीक्षा-पुस्तकों या अपने स्फुट लेखन में आलोचन-प्रवृत्ति का सार्थक परिचय न दिया हो। इसलिए कभी-कभार अगर महामहिम चेतन जैसे रचनाकार यह शिकायत करते हुए दीख जाये कि—“आलोचक गुह्य-मन्त्रियों की तरह होते हैं, जो हम चलाते वाले घोड़ों के काम में बाधा डालती हैं”—तो समझ लेना चाहिये कि यह एक व्यर्थ है, उन समीक्षकों पर जो रचनाकार और उसकी प्रक्रिया की समझदारी के बिना भी इनकारते हैं। टी० एम० इनिवट ने लिखा है—“मैं तो यहाँ तक मानता हूँ कि एक प्रशिक्षित और

निपुण कलाकार द्वारा अपनी रचना में इस्तेमाल की जाने वाली आलोचना ही सर्वाधिक महत्वपूर्ण और सर्वोच्च प्रकार की आलोचना होती है। कुछ सज्जक साहित्यकार इमोनिए दूसरों से उत्तम होते हैं क्योंकि उनकी समीक्षा-शक्ति बेहतर होती है। कलाकार के समीक्षात्मक औजारों को यह कहकर नकारने की आम आदत-सी बन गयी है कि अचेत-मनस्क कलाकार ही महान कलाकार होता है। ऐसा कहने वाले उसकी ध्वजा पर अचेतनत यह अंकित कर जाते हैं कि वह बेतरीके से जैसे-तैसे पार लगता है।”¹

4.3 आशंसक के लिये उपयोगिता

रचना-प्रक्रिया की जानकारी से आशंसक या समुदाय का भी उपकार होता है, लेकिन यह स्वीकार करने के लिए हमें सामान्य पाठक और प्रबुद्ध आशंसक में अन्तर करना होगा। यह भी सम्भना होगा कि संस्कृति में परिवर्तन के साथ जहाँ रचनाकारिता के स्वरूप में परिवर्तन होता है वहाँ आशसन की अपेक्षाओं में भी विशेषज्ञता-परक बदलाव आता है जिसके परिणामस्वरूप आज की हर रचना हर पाठक के लिए आशस्य नहीं है। सी० डी० लीविस ने इलियट की विद्व-प्रख्यात और सज्जित कविता ‘वेस्टलैंड’ के सदर्भ में इस प्रश्न को उठाया है। उनका कहना है कि आधुनिक रचना में सार्वभौम प्रकार के सम्प्रेषण का यदि क्षरण हुआ है और उसकी सम्भदारी यदि विशिष्ट-ज्ञान-प्राप्त पाठक तक सीमित हुई है तो—“इस शिकायत से इनकार नहीं किया जा सकता। लेकिन किसी कविता के सीमित पाठकों का होना भी उस सांस्कृतिक अस्थिरता का एक लक्षण है जिसने ऐसी कविता को उत्पादित किया है।” इसका मतलब यह हुआ कि हमारे युग में रचितव्य कलाकृति में भी एक तरह की सीमितता होगी ही। इन हालात में शायद शेक्सपियर भी ‘सार्वभौम’ जीनियस न हो सकते।” लेकिन ऐसी सीमाओं पर कुछ आवश्यकता से अधिक बल दिया जाता है। ‘वेस्टलैंड’ के लिए जिस पाठकीय ‘विशिष्टज्ञान’ की बात की जाती है वह आधुनिक कविता के पाठक-समुदाय में पर्याप्त मात्रा में देखने को मिलता है।”²

तात्पर्य यह है कि नये साहित्य की रचना-प्रक्रिया में अगर सबेदना, अभिव्यक्ति और प्रयोजन आदि के स्तर पर ऐसा अन्तर आया है जो परम्परागत साहित्य की तुलना में विशिष्ट पाठकीय चेतना की माँग करता है तो उसके साथ ही ऐसा पाठक-वर्ग भी उपजा है जो वाछित प्रक्रिया की जानकारी के द्वार से रचना में प्रवेश करने की स्वाभाविक योग्यता रखता है। मिसाल के तौर पर मुक्तिबोध की कविता ‘ब्रह्मराक्षस’ का आशसन उसके प्रतीक-विधान और विम्ब-निर्माण को खोल कर ही किया जा सकता है। यह एक आयास-माध्यम काम है जो सिर्फ हाव-भाव और कविता के साक्ष्य से नहीं बल्कि आशसन

1 टी० एम० डनियट, सिनेक्टिड एस्सेज (सन्दर्भ, फेवर एण्ड फेवर, 1959) पृ० 18।

2 एम० आर० लीविन, न्यू विथरिन्ग इन इतिनस पोइट्री (मिडलसेक्स, पैगुइन, 1976), पृ० 80-81।

की मुहारत और मुक्तिबोध-साहित्य के अतिरिक्त अध्ययन से प्राप्त पिछले चेतनाव्यक्त-संचित ज्ञान की सहायता से सम्पन्न होता है। इस कविता के अध्ययन में प्रवृत्त होते ही 'बहाराक्षस' शब्द पाठकीय जिज्ञासा का विषय बनता है। जिस पाठक के संस्कार में मुक्तिबोध की कहानी 'बहाराक्षस का शिष्य' होगी और जिसने उनकी 'काव्यात्मन फणि-धर' तथा 'झँधरे मे' आदि कविताओं के अनुभव को स्मृति में राजी रखा होगा, उसे समझने में देर नहीं लगती कि निष्क्रिय बौद्धिकता या व्यवहार-निरपेक्ष पाण्डित्यपुज के प्रति असंतोष का भाव परिवर्तनकारी मुक्तिबोध की रचना-प्रक्रिया का प्रस्थान-बिन्दु है। उसके सामने, इस कविता के माध्यम से मुक्तिबोध का पूरा काव्य-व्यक्तित्व मुखर हो उठता है और वह जान जाता है कि मुक्तिबोध अपनी रचना-प्रक्रिया के सवेदनात्मक चरण पर ही काव्य-प्रयोजन का निर्धारण कर लेते हैं, फिर उम्र पर कई हवानां से चिन्तन-मनन करते हैं, कलरत्ना को फताली में पिचलाते हैं और हर हासत में विचार को कर्म का सकल्प देकर तनाव से मुक्त होते हैं। इस तरह मुक्तिबोध की कविता उस पाठक की मांग करती है जो उनकी काव्य-प्रक्रिया की जानकारी रखता हो, यदि नहीं रखता तो उसे रखने के लिए मजबूर करती है। यह बात सभी प्रकार के औसत नये साहित्य पर लागू होती है—जो पहली नज़र पर ही पाठक के सामने अनावृत होना नहीं चाहता। 'मुक्ति-प्रसंग', 'लाल टीन की छन' और 'तबि के कीड़े' को यदि 'मधुशाला' और 'निर्मला' की तरह बने-बनाये बहु-संख्यक पाठक या दर्शक नहीं मिलते तो इसकी सबसे बड़ी वजह है कि ये रचनाएँ चाहती हैं कि पाठक अपनी पूरी विधिष्टता के साथ चलकर इन तक पहुँचे और इन्हें पा लेने का दम्भ नहीं, टटोलने का आनन्द हासिल करे।

प्रबुद्ध आशक्त पेसेवर आलोचक तो नहीं होता लेकिन रचनाओं को पढ़ी-पढ़ी नहीं, उठाकर देखने की परिदृष्टि अवश्य रखता है। उसमें रचनारमक अनुभव से सम्पृक्ति और असम्पृक्ति, दोनों की क्षमता होती है। सम्पृक्ति मूलप्रावृत्तिक और सत्कारजन्य अधिक होती है जबकि असम्पृक्ति शिक्षा एवं आयास से अर्जित प्रथम होता है जिसे अति-शय आरमनिष्ठता से बचाने के लिए प्रक्रियात्मक जानकारी उपकारक हो सकती है। इससे उसमें सहभोक्ता होने के साथ-साथ प्रेक्षक होने की गुणवत्ता का विकास होता है। दूसरे शब्दों में यह समझदारी उसके सौन्दर्यबोधात्मक अन्तर को बनाये रखती है और सम्यक भावन के लिए अपेक्षित अजनबीकरण की सहज क्षति प्रदान करती है। ब्रेस्न ने अपने पाठकों के लिए इसी तरह के दर्शकों की कल्पना की है जो नाट्यानुभव को रचा-पचा कर अपनी टिप्पणी-भरे व्याख्यायित भी कर सकते हैं। इसलिए रमेश कुतल मेघ जब 'काव्यानुशीलनाभ्यामजन्म' के हवाले से आशमा को 'अभिरुचि की शिस्ता' मानते हैं तब उसे तादात्म्य स्थापित करने की प्रक्रिया ही के संदर्भ में देखते हैं। "आशमा में व्यक्ति-स्वभाव, वैयक्तिक रुचि, वैयक्तिक साहचर्यादि के साथ-साथ शिक्षा का भी योग होता है। इस शिक्षा का काम मूल्यांकन न होकर अभिरुचि-परिष्कार तथा कलाकृति से तादात्म्य स्थापित करना है।" आशमा के दो प्रकार हो सकते हैं पहला, सहृदय या आशमक जिस दृग् से कलाकृति से प्रतियुक्त होते हैं, दूसरा, आशक्त को जिस दृग् से कलाकृति से

प्रतिबद्ध 'होना चाहिए'। दोनों प्रकारों में क्रमशः अभिरुचि और अभिरुचि ममेत शिक्षा का संयोग है। दोनों ही ध्यान-योग के प्रयोग तथा श्रेयस रूप हैं।¹ मिश्रक्षण की जानकारी आशंसक को प्रेयस की पहचान और श्रेयस का रास्ता दिखाती है जो उसे आस्था के संवेग-द्वार से नहीं, प्रक्रिया के द्वार से रचना में प्रवेश करने की प्रेरणा देती है।

रचना-प्रक्रियात्मक जानकारी आशसन की अनिवार्य शर्त न होकर उसका एक उपकारक तत्व है। वैसे ही जैसे हरी पत्तियों पर ठहरी हुई ओस से पुलकित होने के लिए यह जानना जरूरी नहीं होता कि ओस कहाँ से आती है; लेकिन पता चलने पर हम उसे एक व्यापक भीषेपन में स्थापित करते हैं।

अतिसामान्य श्रेणी का पाठक केवल रमाई या आन्दोलित होने के लिए तोक-त्रिय प्रकार के कथा-साहित्य या मोत-मञ्जल आदि को पढ़ता है। इससे उसका समय बटता है, मनोरंजन होता है और उसे एक ऐसे लोक में पलायन करने का अवसर मिलता है जहाँ वास्तविक जीवन के अधूरे मनोरथ कुछ देर के लिए काल्पनिक पूरेपन से बहलाने लगते हैं। गम्भीर रचनात्मक साहित्य में, जिसके निगूढार्थ-प्रकाशन के लिए विशिष्ट ज्ञान या आलोचक-दुभापिये की जरूरत पड़ती है, उसे दिलचस्पी नहीं होती। दृश्य परिणतियों के अदृश्य व्यापार के प्रति वह विशेष जिज्ञासा नहीं रखता। उसकी पाठकीय चेतना आस्वाद मीमित होती है और रचना की निर्माण-प्रक्रिया को जानकर प्रबुद्धतर होना उसके स्वभाव में शामिल नहीं होता।

5 रचना-प्रक्रियात्मक अध्ययन के उपागम

रचना-प्रक्रिया की अर्थ-व्यवस्था, सामान्य-स्वरूपता, सश्लिष्ट प्रकृति और उसके अभिज्ञान की उपयोगिता से परिचित होने के उपरान्त जब हम इस प्रश्न का सामना करते हैं कि उसका अध्ययन किस प्रकार किया जा सकता है तब हमारे समक्ष दो रास्ते विकल्प-स्वरूप खुलते हैं। सुविधा के लिए एक को सैद्धान्तिक उपागम और दूसरे को व्यावहारिक उपागम कहा जा सकता है। उपागम का चयन अध्येता के प्रयोजन पर निर्भर करता है।

5.1 सैद्धान्तिक उपागम

सैद्धान्तिक उपागम में कलाकार में शुरू होकर कलाकृति तक अर्थात् रचनात्मक अनुभूति में सम्प्रेष्य की ओर गमन किया जाता है। जब अध्येता का प्रयोजन किसी एक रचनाकार को समझने की बजाए सभी रचनाओं और रचनाकारों की रचना-प्रक्रिया का सामान्यीकृत व्याख्यान करना होता है अर्थात् जब वह किसी सामान्य सैद्धान्तिकी को

1. रमेश कुन्तल मेघ, अद्यातो मोन्दर्थ-जिज्ञासा (दिल्ली, मेकमिलन कम्पनी, 1977), पृ० 146-47।

प्रस्तावित करना चाहता है तब विवेचन का यही रास्ता अपनाता है। इसीलिए मनो-वैज्ञानिक और सौंदर्यशास्त्रीय रचना-प्रक्रियात्मक उत्पत्तियों के केन्द्र में सर्वत्र रचनाकार ही दिखायी देता है। रचना-प्रक्रिया का सर्वाधिक विश्लेषण मनोविज्ञानियों ने किया है लेकिन उन पर यह आरोप भी लगाया जाता है कि वे रचनाकार की मानसिकता में आवश्यकता से अधिक उलझकर रचना को लगभग विस्मृत कर देते हैं। इसके विपरीत मनोविज्ञानियों का कहना है कि एक तो सर्वनात्मकता की प्रवृत्ति सिर्फ कलाकृतियों के रूप में नहीं, किसी भी नये विचार या उत्पादन की अवस्था में हो सकती है और दूसरे जिसे हम कलाकृति कहते हैं वह वस्तुतः किसी कर्ता के कृत्य-विशेष ही की परिणति होती है, अतः मुख्य बात कलाकार की रचना-यात्रा की प्रकाशशील अवस्थाओं के अध्ययन में है—वे आधारभूत अवस्थाएँ जिनमें से लगभग हर कलाकार गुजरता है। वैसे भी दुनिया भर की अनेक कलाओं की अनेक विधाओं में रचित सख्यातीत कलाकृतियों को अध्ययन का प्रधान-बिन्दु बनाकर रचना-प्रक्रिया की सामान्य प्रवृत्तित व्याख्या करना असम्भव कार्य हो जाता है। इसलिए सैद्धान्तिक उपागम में हमें कार्य के कारण-द्वार से परिणाम की समझदारी प्राप्त की जाती है, कर्तृत्व के माध्यम से कृतित्व को उद्घाटित किया जाता है। इसमें कर्तृत्व की ध्वनि-स्तरीय बारीक भिन्नताओं को या तो महत्वहीन समझ कर छोड़ दिया जाता है या फिर कुछ समानोपलब्ध भिन्नताओं को एक उपवर्ग में रखकर उनका निविशेषीकरण कर दिया जाता है। इस उपागम से प्राप्त निष्कर्ष ऐसे होते हैं जो न्यूनधिक मात्रा में मार्बनिक सहायता के सदर्थ बन सकते हैं।

52 व्यावहारिक उपागम

जब अध्येता का प्रयोजन रचना की प्रक्रिया का भिद्धान्त-निष्पन्न नहीं बल्कि आलोचक या प्रबुद्ध आश्रमक के रूप में उसको किसी विशेष रचना के सदर्थ ही में उद्घाटित करना होता है तब वह व्यावहारिक उपागम को अपनाकर कलाकृति के रास्ते से कलाकार की मानसिकता तक पहुँचता है। हानाकि रचना-प्रक्रिया की सैद्धान्तिक जानकारी भी उसके ज्ञान-भण्डार में संचित हो सकती है, फिर भी वह उसका इस्तेमाल कृति की व्याख्या के अप्रस्तुत औजार के तौर पर ही अधिक करता है। इस उपागम में रचना-प्रक्रिया सम्बन्धी सभी महत्वपूर्ण तथ्यों का विवेचन अध्ययनाधीन रचना को केन्द्र में रख कर किया जाता है। एक ही रचनाकार की किसी एक रचना या एकाधिक रचनाओं पर आधारित उसके सम्पूर्ण कृतित्व की प्रक्रिया का विश्लेषण, या किन्हीं दो रचनाओं की रचना-प्रक्रिया का तुलनात्मक अध्ययन प्रायः इस व्यावहारिक उपागम द्वारा अर्थात् कृतियों के माध्यम से किया जाता है। कृति के माध्यम का मतलब शब्द और अर्थ का माध्यम है जिसमें अनिर्वचनीयता, अतिशयोक्ति और अर्थ-भ्रान्तियों का महत्वपूर्ण स्थान होता है। अध्येता को इस उलझे हुए आभिव्यक्तिक प्रक्रम को मुक्त कर ही रचनाकार के आत्म तक पहुँचना होता है क्योंकि कृति का कथ्य-अनेक विवादास्पद व्याख्याओं के बावजूद, मूलतः रचनाकार प्रतिबिम्बित आत्म-कथ्य ही कहा जा सकता है। अतः कृति

के समार में रचनाकार के आत्म-मंसार तक पहुँचने के लिए कृति के कूटो को—अर्थात् मिथको, भाषायी मकेनों, चिह्नों, चिम्बों, प्रतीकों और रूपको इत्यादि को खोलना होता है। यही वे रूपान्तरक हैं जो रचनाकार के अनुभव-लोक में बारीकी से झांकने का अवसर प्रदान करते हैं। ये प्रायः बहुकालिक न होकर समकालिक होते हैं और इनकी समुचित पहचान द्वारा रचनाकार के युगीन मदभों, तनाव के बिन्दुओं, दार्शनिक सिद्धान्तों, मदेदों और आशयों को समझते हुए उनके प्रारम्भिक ज्ञान-मवेदनो तक पहुँचा जा सकता है।

चूँकि कृतियाँ पारदर्शियाँ न होकर रूपान्तरितियाँ होती हैं, इसलिए कृति की ओर से रचना-प्रक्रिया की व्याख्या करना आसान कर्म नहीं होता। ऐसा करते समय हम बार-बार प्राक्तरपनाओं और प्रभावों का सहारा लेना पड़ता है जिनकी तर्कसम्मत सम्पुष्टि के बिना हमारे निष्कर्ष कथोल-कल्पित और निराधार सिद्ध हो सकते हैं। ज्यादातर आलोचक इस भावका से बचने के लिए कृतिकार के जीवन की छोटी-बड़ी घटनाओं का हवाला देकर अपनी तथ्यावधि 'खोज' का द्विदोरा पीटते हुए दिखायी देते हैं। वे भूल जाते हैं कि ये छोटी-बड़ी घटनाएँ एकल रूप में महत्वपूर्ण न होकर रचनाकार के जागतिक दृष्ट की समग्रता सम्मिलित तौर पर निर्धारण करती हैं। मिसाल के तौर पर महादेवी के काव्य में 'दीपक', 'बादल' और 'रात' आदि के चिम्बों की पुनरावृत्ति ने उनके आलोचकों को, रचना-प्रक्रियात्मक संवेष्टा की दृष्टि से, दो ध्रुवावृत्तों पर खड़ा कर दिया है। एक वर्ग ने यदि उन्हें भीरा से भी बड़ी साधिका मानकर उनके सहज मानवी होने के अधिकार की अवहेलना की है तो दूसरे वर्ग ने फ्रायड की सारी पोथियों की गवाही से उनकी रचनाओं को नर-सम्पर्कहीनता की अभावात्मक मन स्थिति की उपज करार दिया है।

दोनों वाते बहुत बढगी है और रचना की प्रक्रिया से दूर का भी वास्ता नहीं रखती। महादेवी न 'आधुनिक भीरा' हैं और न काम-कुण्ठाओं से पलायन करने वाली कवयित्री, बल्कि उनका सम्पूर्ण काव्य अपने आस-पास की वस्तुस्थिति को काम्यावस्था में देखने की गहरी सामाजिक छटपटाहट का परिणाम है—अंधेरे और बीपक की लड़ाई जिनमें दीपक के प्रति उनका समर्थन-भाव इतना तीव्र है कि उनका समग्र काव्य-व्यक्तित्व ही दीपक-मय बन जाता है। हम उनके व्यक्तिगत जीवन को काव्य में प्रतिबिम्बित होता हुआ दिखाकर फ्रायड को तो याद कर लेते हैं, मगर उस महादेवी को भूल जाते हैं जो जीवन में व्याप्त दुःख से विमलित होकर गाँव-गाँव परिवर्तन-कामना से घूमती रही है। वह अपने दीपक को इसलिए अकम्प जलता हुआ और अचंचल घुलता हुआ देखना चाहती हैं क्योंकि—“मझा है दिग्भ्रान्त रात की मूर्च्छा गहरी। आज पुजारी बने ज्योति का यह लघु प्रहरी। जब तक लौटे दिन की हलचल। तब तक यह जागेगा प्रतिफल। रेखाओं में भर आभा-जन। दूत साँझ का इसे प्रभाती तक चलने दो।” अब अगर हम तलवार उठाने को ही सामाजिक परिवर्तन-कामना की निशानी मान बैठें तो बात दूसरी है, वरना इन पंक्तियों में जिस सामाजिक चेतना की अनुस्यूति महसूस की जा सकती है

यह सीधे प्रगतिवादी तैवर की कविता में भी, काव्यात्मक सौन्दर्यबोध को नष्ट किए बिना देखने को उपलब्ध नहीं हो सकती। कहने का मतलब यह है कि जिस दिन रचना की प्रक्रिया की सही समझदारी के आलोक में तथ्यावधित 'छायावादी' कृतिषो की प्रक्रिया का अध्ययन किया जायेगा। उस दिन हम इस काव्यधारा और इसके कवियों को बैठक-खाने से बाहर निकाल कर वास्तविक परिप्रेक्ष्य में देख सकेंगे और यह भी पहचान सकेंगे कि रोमानी भाव-बोध पर भी रचना-प्रक्रिया के वही नियम लागू होते हैं जो सम-कालीन विमर्श-बोध के मर्जनात्मक साहित्य पर।

प्रस्तुत अध्ययन में सैद्धान्तिक उपायम को अपनाया गया है। यह कहा जा चुका है कि सैद्धान्तिक दृष्टि से रचना-प्रक्रिया के अध्ययन का मतलब यह है कि सामान्यत रचनाकार अपने रचना कर्म को अथ से इति तक कैसे पहुँचाता है। दूसरे शब्दों में, हमें यह देखना है कि उसकी रचना-यात्रा के क्रमिक सोपान या चरण क्या हो सकते हैं। हम इन्हे रचना-प्रक्रिया की अवस्थाएँ (स्टेजिज) कहना अधिक मर्माचीन समझते हैं। मनो-विज्ञान ने इन अवस्थाओं की खोज पूरी सिमृता के सदम में की है, जिनका सम्बन्ध उसके साहित्य-कलात्मक या किमी भी अन्यक्षेत्रीय आसाम से हो सकता है। साहित्यशास्त्रियों, कला-विवेचकों या सौन्दर्यवादियों और विभिन्न रचनाकारों ने भी इन अवस्थाओं का यथा-प्रमाण उल्लेख किया है। वास्तविक समझदारी इन दोनों के मिलान में प्राप्त की जा सकती है। अतः किसी भी निष्कर्ष पर पहुँचने में पहले यह देखना है कि सिमृक्षण की मनोविज्ञान-सम्मत अवस्था अन्यत्र प्रतिपादित अवस्थाएँ क्या हैं।

अध्याय—दो

रचना-प्रक्रिया की मनोविज्ञान सम्मत अवस्थाएँ

यह मानकर कि सर्जनात्मक कृतियाँ किसी मर्जनशील प्रक्रिया की परिणतियाँ होती हैं और वह प्रक्रिया मूलतः समस्या-स्थापन में समस्या-समाधान की ओर जाती है, विभिन्न मनोवैज्ञानिकों ने एकल अथवा सामूहिक प्रयासों द्वारा रचना-प्रक्रिया की विकासमान अवस्थाओं का यथ-तत्र निर्धारण किया है। इन अवस्थाओं के लिए मोपान्तो, चरणों, दशाओं, पहलुओं, आयामों और स्तरों आदि शब्दों का उपयोग भी उपलब्ध होता है। रचना-प्रक्रिया इन सभी अवस्थाओं का कुल जोड़ भी है और इनमें किसी एक के पृथक् रूप में भिन्न भी। इनकी तुलना यदि स्वयं सर्जक व्यक्तियों के विपुल मात्रा में उपलब्ध स्वकर्म-विषयक कथनों, आत्म-विरलेपणों अथवा वृत्तान्तों से की जाए तो दोनों में, अपनी-अपनी शब्दावली के बावजूद, आधारभूत साम्य तथा संघटकीय सादृश्य की प्रतीति होती है। इन अवस्थाओं की मर्यादा, क्रमिकता, दीर्घकता, बलाधिकता और व्याप्यता में अन्तर हो सकता है—और यह भी कहा जा सकता है कि अवरथाओं की अपेक्षा ये अभिमुखताएँ अधिक हैं—नेमिन इगना उद्देश्य विसृष्टि की मानसिक यात्रा को उद्घाटित करना है जिसके लिए कई मनोवैज्ञानिक पद्धतियाँ अपनायी गई हैं।

एक पद्धति सर्वेक्षणात्मक है जिसमें बहुत से सर्वेक्षणीय विसृष्टिओं की आत्म-विद्वेषणात्मक या आत्मकथात्मक सामग्री के सकलन की मनोविज्ञान की नज़र से परखते हुए औसत निष्कर्षों पर पहुँचा जाता है। दूसरी पद्धति कारकीय विद्वेषण की है जिसमें रचना-प्रक्रिया को मज्जानात्मक तथा अभिप्रेरणात्मक उप-प्रक्रियाओं का सदृष्ट रूप समझकर प्रत्यक्षण, स्मरण, विचारण, कल्पन और निर्णयन आदि की विशेषताओं पर बल दिया जाता है। तीसरी पद्धति व्यक्ति-विद्वेषणात्मक है जिसमें किसी व्यक्ति को प्रदत्त परिस्थितियों में सृजन-कार्य के लिए कहा जाता है या किसी एक विसृष्टि के व्यक्तित्व का आद्योपान्त बारीकी से अध्ययन किया जाता है और फिर व्यक्ति-विभिन्नता के आधार पर उसकी रचना-प्रक्रिया के अवस्थात्मक वैशिष्ट्य को स्पष्ट किया जाता है। चौथी

पद्धति अत्यन्त प्रायोगिक है और इसे विकसित करने वाली मनोविज्ञान-शाखा को 'ग्राइनेक्टिक्स' कहा जाता है जो व्याक्ति के मिसृसा-तंत्र को, विवेचनार्थ छकी हुई प्रक्रिया न मानकर, बहुत से अध्ययन-समूहों द्वारा, उसे उसकी गतिशीलता में पकड़ने और फिर प्राप्त निष्कर्षों को उद्योग-घघों से लेकर कला-निर्माण तक के उपयोग में लाना चाहती है। इनके अलावा 'साइबरनेटिक्स' या सत्तात्रिकी की मस्तिष्क-विश्लेषण-प्रधान प्रविधि से भी इस प्रक्रिया की समस्या को सुलझाने के प्रयास किए गए हैं और अब तो प्रायोगिक मनोविज्ञान समस्या-समाधान की उद्घोषित के लिए कम्प्यूटरों की मदद भी लेने लगा है। इस प्रकार मनोविज्ञान ने रचना की प्रक्रिया को अवस्थाओं में समझने और उन्हें उत्पादनार्थ व्यवहृत करने के अनेक रास्ते अपनाये हैं। उन सबका विस्तृत विवेचन और सीमांकन यहाँ अभीष्ट नहीं है। सिर्फ यह देखना है कि कुल मिलाकर अधिकाधिक सह-मति किन अवस्थाओं को लेकर है, जिनकी उपयोगिता साहित्यिक सर्जना के सदर्भ में भी प्रासंगिक हो सकती है।

1. जी० वालस द्वारा निर्धारित अवस्थाएँ

बहुत पहले मनोवैज्ञानिक जी० वालस ने कहा था कि चिन्तन-प्रक्रिया के चेतन-स्तरीय या प्रयत्नज आयाम को महत्वाकित करने के लिए उन मनोवैज्ञानिक प्रकाश्यों को समझना जरूरी है जो परस्पर-मिश्रित रहने के कारण अभ्याये नहीं जा सकते। ऐसे में हम यही कर सकते हैं कि विचार की किसी भी उपलब्धि को—चाहे वह वैज्ञानिक अन्वेषण हो, नया दार्शनिक सामान्यीकरण हो या काव्यात्मक अभिव्यक्ति—एक तैरत्तरिक प्रक्रिया मानकर मोटे तौर पर उसे आदि, मध्य और अन्त की अवस्थाओं में बाँट दें। इसलिए उन्होंने रचना-प्रक्रिया की चार अवस्थाएँ निर्धारित की, जिनमें से पहली तीन का संकेत उन्हें जर्मन भौतिकशास्त्री हेल्महाल्ड्ज से मिला था। आज ये अवस्थाएँ पुरानी घोषित की जा चुकी हैं मगर यह भी सच है कि अभी तक इन्हीं को न्यायान्तरतः उल्लेखनीय एवं विपारणीय समझा जाता है। वालस के शब्दों में—“अगर विचार की उपलब्धि का मतलब किसी प्रदत्त समस्या के समाधान की वजाएँ किसी रचना के सौन्दर्य की अनुभूति है, तो भी तैयारी (प्रीपेरेशन), उद्भवन (इन्क्यूबेशन), प्रदीप्ति (इल्यूमिनेशन) और सत्यापन (वेरिफिकेशन ऑफ रिजल्ट) की इन चार अवस्थाओं को एक-दूसरी से सामान्यतः अलग-अलग किया जा सकता है।”² चूँकि अन्य मनोवैज्ञानिकों ने भी इन्हीं या इनसे

1. जी० वालस, दि आर्ट ऑफ़ वांट (सन्दन, हार्कोर्ट ब्रेस एण्ड जोनाथन केप, 1926) पृ० 79-126।

2. वही, पृ० 80। सी० पेट्रिक ने 'वट इज क्रिएटिव थिंकिंग' (न्यूयार्क, फिलॉसॉफिकल लाइब्रेरी, 1955) में भी इबइहू यही अवस्थाएँ गिनायी हैं। उन्होंने अपने अध्ययन में कविता, चित्रकला और वैज्ञानिक अन्वेषण—तीनों को समेटा है।

मिलती-जुलती अवस्थाओं को संख्या अथवा रूप के भेद से प्रस्तुत किया है, इसलिए इनका स्पष्टीकरण एवशाच यथास्थान किया जायेगा।

2. हचिंसन द्वारा निर्धारित अवस्थाएँ

हचिंसन ने अपनी पुस्तक 'हाउ टु थिंक ट्रिएटिवली' में रचनात्मकता की प्रक्रिया को अन्तर्दृष्टिपूर्ण समस्या-समाधानात्मक व्यवहार कहा है और उसकी चार अवस्थाएँ बतायी हैं—(1) उपक्रम या तयारी की अवस्था (2) आशामग (फस्टेशन) की अवस्था, (3) अन्तर्दृष्टि के क्षण की अवस्था (मोमेंट ऑफ इनसाइट), और (4) सत्यापन की अवस्था। स्पष्ट है कि उनका अवस्था-निर्धारण अपने पूर्ववर्ती वालस से प्रभावित है। उन्होंने पहली और चौथी अवस्था के नाम भी वही रहने दिए हैं मगर तीसरी को 'प्रदीप्ति' न कहकर 'अन्तर्दृष्टि का क्षण' और दूसरी को 'उद्भवन' की बजाए 'आशा-मग' की अवस्था कहा है। कारण यह है कि बालस का प्रयोजन सर्जन-प्रक्रिया को अधिकाधिक प्रशिक्षणीय एवं आराम-माध्य बनाना था, जबकि हचिंसन ने उसके साहित्यकलात्मक अर्थात् अधिक सजटिल संदर्भ पर ध्यान केन्द्रित किया है और रसेल, माहम तथा हकमले जैसे प्रसिद्ध लेखकों के आत्मकथनों के अनेक हवालों तथा प्रदीप्ति-सरियों के माध्यम से इन अवस्थाओं के अन्तस्सम्बन्ध का प्रमाणीकरण किया है अर्थात् यथावाछनीयता के स्थान पर यथानध्यता को उद्घाटित करना चाहा है। यैसे दोनों के शीर्षकों में कोई मौलिक अर्थ-भेद नहीं है और बाद के अधिक मनोवैज्ञानिकों ने बालस के नामकरण का समर्थन किया है।

3. टारेंस द्वारा निर्धारित अवस्थाएँ

ई० गाल टारेंस ने इस प्रक्रिया को सामान्य व्यक्ति-स्वभाव के साथ जोड़ा है। उनके अनुसार जीवन में अक्सर यही होता है कि किसी अशूरेपन या अमामंजस्य की तीव्र अनुभूति जब हमें घेरती है तब हम अकुनाकर तर्जम्य तनाव से मुक्ति चाहते हैं। चूँकि वह सहज साधारण या घिस-पिटे तरीके से हासिल नहीं होती अतः हम सामान्य को त्याग कर विशिष्ट प्रकार के समाधानों, अन्वेषणों और अनुमानों की ओर उन्मुख होते हैं। जब तक वे समाधान अपने ढंग से सत्यापित नहीं होते तब तक हमारी बेचनी बनी रहती है। लेकिन अपनी खोज या तलाश को किसी दूसरे के समक्ष व्यक्त करते ही हम तनाव-मुक्त हो जाते हैं। इसलिए उनकी रचना-प्रक्रिया सम्बन्धी प्रसिद्ध परिभाषा में चार अवस्थाओं का उल्लेख मिलता है—(1) समस्या के प्रति सबेदनशील होना, (2) मुश्किल को पहचानना, (3) समाधान की तलाशना, और (4) परिणाम को सम्प्रेषित करना। रेयूटेर और रेयूटेर द्वारा उठाए गए इस आक्षेप के जवाब में—कि ये अवस्थाएँ विज्ञान-केन्द्रित हैं और साहित्य तथा संगीत आदि की उपेक्षा करती हैं—टारेंस ने लिखा है कि "मेरे शोध-सहायकों ने कलाकारों, संगीतज्ञों और सर्वज्ञ साहित्यकारों को भी अपने अध्ययन में शामिल किया है।" "जब कभी मैंने कलाकारों और लेखकों से दरियाफ्त

किया है कि रचना की प्रक्रिया के दौरान उन पर क्या गुजरती है या वे अपने छात्रों को किस तरह सर्जनात्मक व्यवहार की दिशा दिखाते हैं, तो मेरी परिभाषा उनको मिसूझा पर भी उतनी ही सटीक प्रतीत होती है जितनी कि सर्जक वैज्ञानिकों पर।¹ निस्संदेह टार्रम-निर्धारित अवस्थाएँ रचना-प्रक्रिया की प्रकृति को केन्द्र में रखती हैं और इसलिए अधिक स्वतः स्पष्ट भी हैं; मगर वालम और हचिन्सन भी प्रकारान्तर से इन्हीं दिशाओं की ओर संकेत करते हैं।

4. नान्सी पोर्टर द्वारा निर्धारित अवस्थाएँ

नान्सी पोर्टर ने मानवीय सिसृक्षात्मक प्रकार्य का सरचनात्मक विदलेपन करते हुए उसकी पाँच अवस्थाओं का निर्धारण किया है—(1) समस्या का चयन, (2) समाधान तलाशने का निर्णय, (3) सूचना का तकसुन एवं कमबडन, (4) सर्जनात्मक विचार का नियंत्रण, और (5) इस विचार का अर्थ में रूपान्तरण। साहित्य-सृजन जैसी सज्जिल कार्रमियों को उन्होंने आगे कई प्रकार की उपावस्थाओं में विभाजित किया है जिनकी संख्या लगभग बारह है लेकिन वे भूतत; इन्हीं अवस्थाओं के सूक्ष्म गुणधर्म हैं जिनमें कल्पना, स्मृति, अभिव्यक्ति और मौन्दयबोध सम्बन्धी वैशिष्ट्य पर बल दिया गया है।²

5. रोसो मे द्वारा निर्धारित अवधारणाएँ

रोसो मे के अनुसार रचना-प्रक्रिया को आत्म और वस्तुजगत, या आत्मनिष्ठ तथा वस्तुनिष्ठ ध्रुवों की टकराहट के रूप में समझा जाना चाहिए। इसलिए उन्होंने टकराहट ही को अवस्थाओं में बाँटकर बताया है कि इसकी प्रक्रिया के दौरान सबसे पहले व्यक्ति की किसी विचार या आन्तरिक सदृशन के साथ टकराहट होती है जो प्रयत्नज और अप्रयत्नज दोनों तरह की हो सकती है। फिर उस टकराहट के आत्मसात्करण की अवस्था आती है, उसके बाद टकराहट की तीव्रता निर्धारित होती है और अन्ततः उस टकराहट को बाह्य जगत के साथ अन्तरसम्बन्धित रूप में देखा जाता है। एक अन्य स्थान पर उन्होंने रचना-प्रक्रिया को रूप में अभिव्यक्त होने वाला भावावेग कहा है जिसकी तीन अवस्थाएँ होती हैं—(1) प्रारम्भिक चरण, (2) निम्ब-सृजन, और (3) निर्णयन।³

1. ई० वाल० टार्रस, साइंटिफिक यू अफ़ क्रिएटिविटी एण्ड फेक्टर्स एफ़ेक्टिव इट्स प्रोस, क्रिएटिविटी एण्ड अनिग, सप्पा० जेरोम कभिन (बोस्टन, हटन मिफलिन, 1967), पृ० 75।

2. नान्सी पोर्टर, क्रिएटिविटी - ए प्रोसेस, साइकोलॉजिकल एन्स्ट्रुक्ट्स (वाशिंगटन, ए० पी० ए) वॉल्यूम 63, अप्रैल 1980, पृ० 866।

3. रोसो मे, दि करेज टु क्रिएट (पूर्वाद्धृत), पृ० 40, 139।

वात वही है, सिर्फ 'टकराहट' का स्थान 'भावावेग' ने ले लिया है और सदम साहित्य-कलात्मक कर दिया गया है।

6. अकील अहमद द्वारा निर्धारित अवस्थाएँ

भारतीय मनोविज्ञान-अध्येता अकील अहमद ने अपने एक लेख में समस्या, तलाश और समाधान की तीन सर्वत्रोपलब्ध सर्जनात्मक अवस्थाओं के सदम में स्पष्ट किया है¹ कि यदि इन्हीं को सज्जानात्मक स्तर पर देखा जाए तो इनका क्रम इस तरह बनेगा— (1) प्रत्यक्षण—अर्थात् समस्या का साक्षात्कार, (2) स्मरण—अर्थात् स्मृति में सजोए गए पूर्वानुभवों के साथ उसका सम्बन्ध-निर्धारण, (3) कल्पन—अर्थात् विभिन्न प्राक्कल्पनाओं द्वारा उसे नए सदम में देखना, (4) विचारण—अर्थात् उस पर युक्तियुक्त विचार करना और अन्तिम समाधान के निकट पहुँचना, और (5) निर्णयन—अर्थात् अन्तिम समाधान का निर्णय लेना, उसे स्थापित करना और भावी अध्ययन के लिए प्रस्तुत करना।

7. ऑस्वॉन द्वारा निर्धारित अवस्थाएँ

मानवीय सर्जनात्मक व्यवहार के सर्वाधन में 'ब्रेन-स्टाइमिंग' अथवा 'स्थगित निर्णय' (डिफर्ड जजमेंट) की शिक्षा-व्यवसायोपयोगी विचारोत्तेजक गोष्ठी-प्रविधि के प्रस्तोता एलेक्स ऑस्वॉन ने एक ओर तो विचारों के निर्माण की प्रक्रिया को अवच्छिन्न से बचाने के लिए सर्जक को सुझाव दिया है कि वह अपनी आलोचनात्मक अथवा मनायोन्पादिका क्षमता को रचना-कर्म के प्रारम्भिक चरण पर स्थगित रखे; और दूसरी ओर यह विवशता भी बाहिर की है कि अब हम भीतिक तथ्यों को चित्पात्रमक तथ्यों में अधिक सुविश्लेष्य समझने के बावजूद अभी तक पूरी तरह नहीं जानते कि बच्चे कैसे पैदा होते हैं तब वैचारिक प्रक्रिया के विषय में भी "ईमानदारी से अधिकाधिक यही कहा जा सकता है कि सामान्यतः उरामे में अथवा इनमें से कुछ अवस्थाएँ अन्तर्विष्ट होती हैं।"² और इनके बाद उन्होंने सात अवस्थाएँ गिनायी हैं—(1) दिग्विधास (ओरिएंटेशन)—अर्थात् समस्या और उसके दिशा-क्षेत्र का निर्धारण, (2) प्रक्रम (प्रपेरेशन)—अर्थात् सगत-सामग्री का सकलन, (3) विश्लेषण (अनालिसिस)—प्रासंगिक सामग्री का विभाजन या विभजन; (4) विचारण (आइडिएशन)—विभिन्न विचारों के रूप में विकल्पों का एकत्रण, (5) उद्भवन (इन्क्यूबेशन)—प्रदीप्ति लाने के लिए गिथिलता अर्थात् अवचेत का मुखरित होना; (6) सश्लेषण—टुकड़ों को या विरोधी तत्वों को समग्रता में जोड़ना;

1 अकील अहमद, बेजिंग नेशनल ऑफ़ क्रिएटिविटी, 'सोसाइटी एण्ड माइस' (दम्बई, नेहरू सेंटर) जुलाई-सितम्बर, 1979, पृ० 32।

2 एलेक्स० एफ० ऑस्वॉन, दि एप्ताइड इमेजिनेशन (इलाहाबाद, सेट पाठ, 1967), पृ० 92।

और (7) मूल्यांकन (इवेल्युएशन)—अर्थात् परिणाम को जाँचना या सृष्ट्य-पदार्थ को आत्मतोष एव पर-स्वीकृति के हेतु जाँच लेना। इन अवस्थाओं में 'दिमिवन्यास' को—जिसे ऑस्बॉर्न रचना-कर्म में प्रवृत्त होने के लिए जरूरी मनोदशा या खुलेपन का 'मूड' कहते हैं—और 'प्रक्रम' को; तथा 'विचारण' और 'श्लेषण' को एक ही शीर्षक के अन्तर्गत रखकर वस्तुतः अवस्थाओं की संख्या पाँच तक सीमित की जा सकती है।

8. 'साइनेक्टिक्स' का अवस्था-निर्धारण में महत्वपूर्ण योगदान

विचारोत्तेजक गोरठियो या समूह-परिचर्चाओं की एक अन्य सर्जना-संवर्धक प्रविधि को मनोविज्ञान में 'साइनेक्टिक्स' कहा जाता है जिसके प्रमुख प्रवक्ता विलियम जे० जे० गॉर्डन है। सर्जन की प्रक्रिया को सुनझाने में गॉर्डन की इस सैद्धान्तिकी को अगम्य महत्व दिया जाता है। इसकी दो विशिष्टताएँ हैं—एक तो रचनाकारों द्वारा प्रसारित इस औसत मान्यता का खण्डन कि "रचना-प्रक्रिया के बीच प्रक्रिया का विश्लेषण सम्भव नहीं, बाद का विश्लेषण कुछ हद तक ठीक हो सकता है"¹—और दूसरी, सन् 44 से सन् 60 तक की सन्ध्या अवधि में अनेक 'साइनेक्टिक ग्रुप्स' द्वारा प्रदत्त प्रामाणिक सूचनाओं के आधार पर सिसृक्षण को सामूहिक मदर्श में देखकर उसका अधिकाधिक वस्तुनिष्ठ विवेचन प्रस्तुत करना। साइनेक्टिक्स के शास्त्र का विकास ही हम प्राक्कल्पना के सहित किया गया है कि सिसृक्षण एक प्रक्रिया होने के नाते सर्वव्यपिणी है और इसे इसकी गत्यात्मकता के दौरान ही समझा जा सकता है।

'साइनेक्टिक्स' एक यूनानी शब्द है जिसका अर्थ है—वैविध्ययुक्त एव प्रतीय-मान्यत, अप्रासंगिक तत्वों का संयोजन। इसमें विभिन्न-क्षेत्रीय सिसृक्षुओं को एक ही समस्या-स्थापन और समस्या-समाधानात्मक समूह में रखकर, मनुष्य की सर्जनात्मक कार्यिकी के चेतन-पूर्व मनोवैज्ञानिक रचनातन्त्र का अध्ययन किया जाता है ताकि उसका व्यावहारिक उपयोग भी किया जा सके। प्रारम्भिक साइनेक्टिक प्रयासों में एक ऐसे व्यक्ति को चुना गया जो रचना-कर्म में लीन रहकर, अपनी ही शब्दावली में, यह भी बयान करता रहे कि समस्या की अनुभूति से लेकर समस्या के समाधान तक वह किन-किन मानसिक अवस्थाओं में से गुजर रहा है। घटित छान-बीन के उपरान्त चार अवस्थाओं² की रेखांकित किया गया—(1) असम्पूक्ति और अन्तर्लिप्ति की अवस्था—इसका पहला भाग असम्पूक्ति (डिस्टिन्क्शन्) है जिसमें अन्वेषक सिसृक्षु को यह अनुभूति होती है कि उसे समस्या से 'हटकर' उस पर एक यथार्थमयी दृष्टि से सोचना है, दूसरा

1. हरिवंशराय बच्चन, तीर पर कैसे रुकूँ मैं, साहित्यिक साक्षात्कार, रणवीर राय, पृ० 125।
2. विलियम जे० जे० गॉर्डन, साइनेक्टिक्स (न्यूयार्क, हार्पर एण्ड रो, 1961), पृ० 18।

भाषा अन्तर्लिपि या अन्तर्वेशन (इन्वाल्मेंट) का है जिसमें वह समस्या के निष्कर्ष निकट जाकर यह सोचता है कि यदि वह स्वयं उस प्रदत्त स्थिति का सामना करता तो क्या होता—अर्थात् समस्या के साथ उसकी सम्पत्ति अनिवार्य हो जाती है। (2) आस्य-गन (डिफॉर्ट) की अवस्था—इस चरण पर यह बोध होता है कि समस्या-समाधान के अकालिक या कच्चे प्रयासों की मदद से अनुशासित प्रकार का चिन्तन बहुत कठिन काम है, हालांकि वह उतना ही जरूरी भी है। अतः कुछ देर के लिए उसे आस्यगित कर दिया जाता है। (3) अनुमानित चिन्तन (स्पेकुलेशन) की अवस्था—यह मनोभूमि की पुनरावर्ती योग्यता है जिसमें विकल्पों पर विचार किया जाता है और उसी में से निष्कर्षात्मक विकल्प विस्मृत होता है। (4) चौथी अवस्था है विषय की स्वायत्तता (आटोनॉमी ऑफ सब्जेक्ट)—समाधानपरक विचार या कृति के प्रति सिसृक्षु का यह अनुभव करना कि जैसे उसकी अपनी रचना ही उससे स्वतन्त्र और स्वायत्त है।

‘साइनेटिक्स’ के निर्माताओं ने अनेक रचना-धर्मियों से सम्पर्क करने और साहित्य, कलाओं, विज्ञान, मनोविज्ञान, दर्शन तथा जीवनीपरक लेखन में उपलब्ध सामग्री के विस्लेषणात्मक अध्ययन के उपरान्त इस तथ्य को तो सम्पुष्ट किया कि उपर्युक्त मनो-वैज्ञानिक अवस्थाएँ सार्वत्रिक सर्जन-व्यापार के मूल में उपस्थित होती हैं; लेकिन सर्जना-संवर्धन के सक्रियात्मक औजारों (ऑपरेशनल टूल्ज) के तौर पर इन्हे अत्यन्त अध्याव-हारिक, अमूर्त तथा अविवेकसनीय महसूस किया। अतः सन् 1945 में परिभाषित इन अवस्थाओं की मदद से सन् 53 और 59 के बीच सक्रियात्मक रचनातन्त्र की अवधारणा को विकसित किया गया। कुशल समूह-नेताओं (ग्रुप लीडर्स) के नेतृत्व में अनेक साइ-नेटिक्स समूहों की कार्यविधियों और निष्कृतियों पर आधारित ‘साइनेटिक्स प्रॉसेस’ या सृजनशास्त्र की इस अवधारणा में दो प्रक्रियात्मक तथ्य अन्तर्विष्ट हैं—पहला है अपरिचित (स्ट्रेंज) को परिचित (फेमिलियर) बनाना, और दूसरा है परिचित को अपरिचित बनाना जो सिसृक्षण में, पहले की अपेक्षा, अधिक महत्वपूर्ण होता है। ‘साइनेटिक्स’ के अनुसार इन क्रियाओं द्वारा उपर्युक्त अवस्थाओं का आह्वान किया जा सकता है।

8.1 अपरिचित को परिचित बनाने का क्या अर्थ है? इसका सीधा-साधा मतलब है समस्या-स्थापन और समाधान की अवस्थिति में सबसे पहले समस्या को ठीक प्रकार से समझना ताकि वह अजनबी प्रतीत न हो। साइनेटिक्स के अनुसार मानवीय स्वभाव प्रधानतः रुढ़िवादी होता है और कोई भी नयी अवधारणा उसके द्वारा सहजता से ग्रहण नहीं की जाती, इसलिए वह अपरिचित या नये को एक स्वीकार्य ढर्रे में ही मान्यता प्रदान करता है अर्थात् अपनी समझदारी के क्षेत्र में रखकर परिचित बनाता है। मिसाल के तौर पर कोई लेखक यदि इतिहास के किसी विशेष कालांश या व्यक्ति को लेकर उपन्यास लिखना चाहता है तो उसे इतिहास-गुप्त घटनाओं और विभिन्न समाज-राजनीतिक परिस्थितियों की जानकारी होनी चाहिए। इससे वह ‘परिचित’ की पकड़ तो हासिल कर लेगा लेकिन स्वयं में यह अवस्था नवलोत्पादिनी नहीं होगी क्योंकि

इतिहास को वह बदल नहीं सकता। और यदि वह ऐतिहासिक विश्लेषणों ही में उलझा रहता है तो यह उसके पूर्व-ज्ञान का इस्तेमाल मात्र है जो सिमृक्षा की दृष्टि से तब तक महत्वपूर्ण नहीं हो सकता जब तक वह उसकी नूतन प्रासंगिकता को उद्घाटित नहीं करता। गॉर्डन के शब्दों में—“अपरिचित को परिचित बनाने को सबसे बड़ी त्रुटि यह है कि इसमें विश्लेषण और विस्तार माधन न रहकर साध्य बन जाता है और हमें कही नहीं पहुँचाता। अधिकांश समस्याएँ नयी नहीं होती। चुनौती तो समस्या को आधारभूत नया समाधान देने में होती है।”¹ और ज्योंही ऐसा किया जाता है त्योंही वह ‘अपरिचित’ जिसे पहले ‘परिचित’ बनाया गया था, फिर से ‘अपरिचित’ बनाया जाने लगता है।

8.2. साइनेक्टिक्स की दूसरी क्रिया, अर्थात् परिचित को अपरिचित बनाना या समस्या पर नये ढंग से विचार करना, रचना-प्रक्रिया के लिए अतीव महत्वपूर्ण समझी जाती है। “यह घिमी-पिटी दुनिया, लोगो, विचारों, अनुभूतियों और वस्तुओं को नयी नज़र से देखने का चेतन प्रयास है। रोज़मर्रा की जिन्दगी में वस्तुओं को हमेशा ‘सीधा सिरा रूप’ की भावना में देखा जाता है; लेकिन एक वज्हा जब झुककर अपनी दाँगो के बीच से बिस्व को देखता है तब वह ‘परिचित’ को ‘अपरिचित’ बनाता है। मूर्तिकार और कलाकार भी अपने प्रभावों को अभिव्यक्त करते समय यही करता है।”² साइनेक्टिक्स ने परिचित को अपरिचित बनाने के चार रचनानैतिक तरीकों पर बल दिया है और चारों की प्रकृति रूपकात्मक (मेटाफॉरिकल) है।

पहले तरीके को **वैयक्तिक सादृश्य** (पर्सनल एनालॉजी) कहा जाता है। प्रत्येक सिमृष्ट अपनी समस्या के साथ निजी पहचान स्थापित करते समय चेतन या अचेतन के स्तर पर यही करता है। साहित्यकार पात्रों की सृष्टि के दौरान स्वयं को उनके स्थान पर रखकर देखता है, रसायनशास्त्री स्वयं ‘मॉलिक्यूल’ बन जाता है, प्राणिशास्त्री पौधों के साथ और तकनीकी अन्वेषक कम-मुर्जों के साथ अंशमसात्करण करता है। दूसरा तरीका **प्रत्यक्ष सादृश्य** (डायरेक्ट एनालॉजी) का है जिसमें एक क्षेत्र की समस्याओं का हल सीधे दूसरे क्षेत्र से मिल सकता है अर्थात् इसमें समानान्तर तथ्यों, ज्ञान या तकनीक की तुलना की जाती है। वास्तव में इसका अर्थ है सब प्रकार की रचना के मूल में अनुकृति या वैयध्यपूर्ण जीवन में प्रत्याक्षित प्रभावों की विद्यमानता। कोई कवि यदि असमजस-ग्रस्त व्यक्ति को गँवर में फँसी हुई गौका कहता है तो इसी सादृश्य से काम लेता है, और ब्राह्म बेल यदि मनुष्य के कान की बनावट को देखकर टेलिफोन के आविष्कार में लीन होते रहे हैं तो उनके कर्म में भी प्रत्यक्ष सादृश्य की भूमिका थी। तीसरा तरीका **प्रतीकात्मक सादृश्य** (सिम्बोलिक एनालॉजी) का है जिसमें समस्या का वर्णन विशेषणों तथा निर्व्यक्त

1. वही, पृ० 34।

2. वही, पृ० 34-35।

विश्वों में किया जाता है। साहित्य-कलात्मक समृद्धि तो इस पर आश्रित है ही, विज्ञान तक में कवित्वमय अनुकार्यों की शक्ति से इस सादृश्य के प्रभावशाली उपयोग के उदाहरण मिलते हैं। यह सादृश्य तात्कालिक होता है। "साहचर्यात्मक चिन्तन के किसी भी क्षण में यह पूर्णता के साथ उभर सकता है। यह एक जेस्टाल्ट अनुकार्य है जिसमें शारीरिक, तन्त्रिकात्मक और मानसिक कार्य-रीतियाँ एक सम्पीड़ित बिम्ब में समाकलित हो उठती हैं।"¹ चौथा सरोका फंतासी सादृश्य (फैंटेसी एनालॉजी) कहलाता है। वैसे तो इसका स्पष्ट सकेत फ्रायड ने इच्छा-पूर्ति के सिद्धान्त में इस मान्यता के तहत किया था कि सर्जक साहित्यकार या कलाकार अपनी वैयक्तिक अभिप्रेरणाओं को फंतासी या कल्पनात्मक निर्मिति के रूप में परिणुष्ट करता है और इस तरह तमाम कलात्मक व्यापार फंतासी-व्यापार है, लेकिन आधुनिक व्याख्याएँ इसे इच्छा-पूर्ति के स्थान पर 'निर्वैयक्तिकरण' मानती हैं, जिसके बिना कलात्मक अनुभूति का सामान्यीकृत और बाह्य रूपांतरण सम्भव नहीं होता। 'साइनेक्टिकम्' फ्रायडियन अवधारणा को सार्वत्रिक रचना-कर्म तक खींचता है। उसके अनुसार एक तरह का चेतन-स्तरीय आत्मगोपन उपर्युक्त सभी सादृश्य-विधियों में कार्यशील रहता है, लेकिन फंतासी-सादृश्य में उसकी अभिव्यक्ति सर्वोत्कृष्ट होती है। यह मुक्त कल्पना का सादृश्य है जो रचयिता और अन्वेषक या आविष्कारक, दोनों को अपने-अपने कर्म के लिए अपेक्षित स्वच्छन्दता प्रदान करता है।

8.3 'साइनेक्टिकम्' की कुछ अन्य स्थापनाएँ भी उल्लेखनीय हैं। पहली तो यह कि इस शास्त्र को त्रिषुद्ध स्वयं प्रकाश्य ज्ञान की अवधारणा स्वीकार्य नहीं है। यह दार्शनिक बोसाके के साथ सहमत है कि रचना-प्रक्रिया एक द्विमुखी कार्य है जिसमें रचनाकार की मनोवैज्ञानिक अवस्थाओं और रूपान्तरक माध्यमों अर्थात् शब्दों, रंगों और रसायनों इत्यादि में सन्तुलन स्थापित किया जाता है। स्वयं प्रकाश्य ज्ञान वस्तुतः रचनाकार का भीतरी निर्णय है जो सदैव समाधानाधीन समस्या से सम्बद्ध होता है और इसके सकेतन के साथ जो मुखद अनुभूति जुड़ी रहती है उसकी प्रतीक्षा प्रशिक्षण का विषय हो सकती है।

दूसरी स्थापना यह है कि रचना-व्यापार सदैव सप्रयोजन होता है और जिसे हम सौन्दर्यबोधात्मक आनन्दानुभूति कहते हैं वह वास्तव में उस तीव्र प्रयोजन की पूर्ति ही का एक लक्षण है। यह ठीक है कि समस्त सर्वनात्मक कार्यिकी में एक क्रीड़ा-भाव होता है जो सर्जक की अतिरिक्त ऊर्जा और स्वतन्त्रता का प्रतीक है और जिसके बशीभूत इस कार्यिकी की प्रक्रिया अपने-आप में ही परितोषक प्रतीत होती है; लेकिन कलाकृति या वैज्ञानिक अन्वेषण की सामाजिक स्वीकृति का विचार उसकी बृहत्तर प्रयोजनशीलता का सूचक होता है।

तीसरी स्थापना यह है कि रचना-व्यापार में रूपक (मेटाफर) को अपार भूमिका

होती है। वास्तव में अति-सामान्यता से बचाव और नयनता के सूत्रपात की प्रमुख वजह इस प्रक्रिया की रूपकमयी प्रकृति है। इसलिए “यह जरूरी है कि अलंकारमय तथा तथ्यानुवर्ती रूपक को उस रूपक से अलग कर देखा जाए जो प्रजनक (जिनरेटिव), उत्प्रेरक तथा तथ्य-पूर्ववर्ती होता है और जिससे तलाश की प्रक्रिया में प्रारम्भिक ‘छलांग’ प्राप्त होती है।” रूपक एक अभिव्यक्त या निहित तुलना है जो साधक बौद्धिक प्रदीप्ति और साधेगिक उत्तेजकता को एक साथ उत्पन्न करती है। सादृश्य और उपमा इसके सर्वाधिक सुपरिचित रूप हैं; वाक्य-विन्यास में ‘जैसे’ या ‘समान’ के बोध द्वारा दोनों ही स्पष्ट तुलनात्मक सदस्यों में हृद्ये अन्तर्दृष्टि प्रदान करते हैं। सादृश्य तर्क-सम्मत और वैज्ञानिक प्रतीत होता है क्योंकि यह सम्बन्धों या प्रकार्यों की एकरूपता को ध्यान में रखता है। उपमा, तुलना का अधिक काव्यात्मक तरीका है जिसमें एकरूपता पर उतना बल नहीं दिया जाता जितना कि उस उत्तेजना पर जो किन्हीं दो सापेक्षतः असमान मगर गुणधर्मिता में समान बस्तुओं द्वारा पैदा की जाती है।¹

कुल मिलाकर ‘साइनेटिक्स’ में रचना-प्रक्रिया के नौ चरण हैं जिनकी मदद से उसको मोला-सिलाया जा सकता है। ये चरण हैं—समस्या का प्रदत्त स्वरूप, अपरिचित को परिचित बनाना, समस्या का गृहीत स्वरूप, सक्रियारमक रचनातन्त्र को समझना, परिचित को अपरिचित बनाना, मनोवैज्ञानिक अवस्थाएँ, मनोवैज्ञानिक अवस्थाओं का समस्या के साथ एकीकरण, दृष्टिकोण, और समाधान या शोध-लक्ष्य। उद्योग और व्यवसाय के क्षेत्र में ये चरण अर्थवान हो सकते हैं। साहित्य-कलाओं में इनकी अर्थवत्ता बहुत सदिग्ध है, मगर आनुयुक्तिक रूप में इनमें लाभान्वित हुआ जा सकता है।

9. मनोवैज्ञानिक अवस्था-निर्धारण का सार

अवस्था-निर्धारण के उपर्युक्त प्रयासों से स्पष्ट है कि आनुभविक अध्ययन, मनोविश्लेषण, व्यक्तित्व-विवेचन और मनोमिति के उपागमों से विचार करने वाले मनोविज्ञानी सर्जन की प्रक्रिया को मानसिक अवस्थाओं के रूप में ग्रहण करते हैं, जब कि सिम्युला-सबुडि के प्रयोक्ता इन्हीं अवस्थाओं को सर्व-प्राप्त्युक्त प्रकार्य-विधियों में बदल कर देखते हैं। सभी के मूल सदस्य अवस्था-विकास-आत्मक है और यदि विश्वकोशीय² हवाने से इन्हें समावेशी निष्कर्ष देने का प्रयास करे तो सर्वक्षेत्रीय सर्जन-व्यापार की पाँच मनोविज्ञान-सम्मत अवस्थाएँ उभर कर सामने आती हैं।

9.1 उपक्रम-काल

पहली अवस्था को उपक्रम या तैयारी का काल कहा जाता है। इसमें अन्तः

1. वही, पृ० 105-6।

2. इंटरनेशनल इनसाइक्लोपीडिया ऑफ़ दि सोशल साइसिज, 1968—पृ० 437।

प्रेरणा से गृहीत समस्या और समाधानोन्मुख होने के लिए उपयुक्त विशेषज्ञता, दोनों का समावेश रहता है। 'तैयारी का अर्थ है समस्या से सम्बन्धित जो कुछ भी ज्ञान उपलब्ध है उसे पढ़ना और उस पर विचार करना। प्लाइगलर (करिक्तम प्लानिंग फॉर दि गिफ्टेड'-1961) के अनुसार तैयारी की अवस्था के तीन रूप होते हैं—पहला, किसी विषय का अच्छा ज्ञान होना, दूसरा कुछ खोज करने की आवश्यकता का अनुभव करना, और तीसरा उस आवश्यकता के आधार पर किसी समस्या का हल खोजना। व्यक्ति की जैसी रुचि होती है, उसके अनुसार वह समस्या का चयन करता है। दूसरे की मुभायी समस्या पर कार्य करना कठिन होता है। कारण यह है कि ऐसी समस्या का सम्बन्ध व्यक्ति की अन्तःप्रेरणा से नहीं रहता।¹ इस प्रारम्भिक चरण पर सिमृक्षु उस कौशल्य का अभिग्रहण करता है जिसके अभाव में अनुभव को विकसित नहीं किया जा सकता। इसी के अलावा समस्या को अनेक सबंधों में उठाने की सामर्थ्य प्राप्त होती है। लेकिन कुछ लोगों का मत है कि सिमृक्षण की प्रक्रिया किसी अतिसूक्ष्म समस्या-स्थापन से नहीं, बल्कि स्वतः स्थापित समस्या की पहचान से शुरू होती है; उपक्रम के इस चरण पर सिर्फ प्रत्यक्ष, अपेक्षित तकनीकी का अंजन किया जाता है क्योंकि सोद्देश्य ज्ञान तभी हासिल होता है जब समस्या पहले से उपस्थित की जा चुकी हो।

साहित्यिक दृष्टान्त से बात को स्पष्ट करें तो इसका मतलब है कि 'रामचरित मानस' की रचना प्रक्रिया में तुलसीदास को पुरुषोत्तमता की काव्य-समस्या के लिए विशेष उपक्रम नहीं करना पड़ा था; वह तो सन्ने समय से उनके परिवेश-गत अनुभव व्यापार का हिस्सा बनकर अनायास ही उपस्थित हो चुकी थी और दायित्वपूर्ण रचना-कर्म का सकल्प बन कर उनके असामान्यतः सवेदन-सक्षम सिमृक्षु-व्यक्तित्व को स्वभावतः अन्तःप्रेरित कर चुकी थी। उपक्रम की अवस्था में उन्होंने 'नानापुरावतिगमागम' (रचना-प्रक्रिया के अजित स्रोत) तथा उनके मिथकीय सबंधों के अवगाहन से एक ओर अपनी ऐतिहासिक चेतना को समृद्ध किया था और दूसरी ओर उसके 'भाषानिबन्धम्' (रूप-विधान) की योजना बनायी थी। बहरहाल यह उपक्रम-काल प्रत्यक्ष अनुभव के समस्यान्तरण और ज्ञान एवं कौशल्य द्वारा अभिव्यक्ति की ओर अप्रेरित करने की अवस्था ही का नाम है। साहित्य के क्षेत्र में बक्सर इस भ्रान्त धारणा को पाल लिया जाता है कि रचना अकस्मात् स्फूर्त होती है और किसी प्रकार की तैयारी की अपेक्षा नहीं रखती। यह धारणा केवल काव्य-विधाओं और 'कोचबध' जैसी मिसालों को ध्यान में रख कर प्रचारित की जाती है ताकि सत्कारी प्रतिभा को व्युत्पत्ति और अभ्यास से प्राप्त तैयारी की तुलना में प्रबल-कोटिक मिद्ध किया जा सके। मनोविज्ञान भी सिमृक्षण में आकस्मिकता के तत्व को अस्वीकार नहीं करता, मगर उसके पीछे

अचेतनस्तरीय उपक्रम की भूमिका को महत्वांकित भी करता है।

9.2. सांद्रण-काल

सांद्रण का अर्थ है एकाग्र अवधान की अवस्था जिसमें, उपक्रमोपरान्त, समस्या या अनुभव पर पूरे मनोयोग से सकेन्द्रण किया जाता है। ऑस्वॉर्न इसे प्रचुर विचारण की अवस्था कहते हैं और सर्जेनात्मक समस्या-समाधान की प्रक्रिया का सर्वाधिक महत्वपूर्ण मगर सर्वाधिक उद्देशित चरण मानते हैं। सिमूशुओं की खण्डित-मनस्कता की चर्चाएँ इसी अवस्था को लेकर की जाती हैं क्योंकि इसमें साहचर्यात्मक-चिन्तन अनेक विचार-दिशाओं में प्रवाहित होता है और विचारों का मात्रात्मक वैविध्य ही अन्ततोगत्या समाधान के शुभात्मक वैशिष्ट्य का कारण बनता है। विचाराधीन विषय पर बारीकी में ध्यान जाते ही कल्पना के छोड़े अनेक दिशाओं में भागने लगते हैं और तबलोभ्य के कितने ही द्वार खुलने लगते हैं। साहित्य-कलात्मक सिमूक्षण में किसी गीत की प्रेम पंक्ति या किसी घृत्तर रचना का केन्द्रीय कथ्य—जिसके विरूद्ध रचनात्मक विचारों की जुना जाता है—सांद्रण-काल ही की उपज होता है। विचारों का संघटन और विघटन भी यही गर तय होता है। सांद्रण से रचनात्मक बोध में तीव्रता आती है और विचार-साहचर्य फलवामक प्रतीत होने लगता है जिससे सिमूक्षण में नैरन्तर्य बना रहता है। यही वजह है कि इस प्रक्रिया की अधिकांश नुटियों के लिए सांद्रण की कमी को जिम्मेवार ठहराया जाता है। यह वास्तव में समाधि की अवस्था है जिसमें स्मरण और ध्यान का अद्भुत योग रहता है। अधिकांश मनोवैज्ञानिक और गणितज्ञों ने इसकी तुलना ताश या शतरंज के खेल से की है जिसमें खिलाड़ी समय के तीनो आयामों में एकसाथ उपस्थित रहता है। यह समस्या, अनुभूति या भावों के सामाज्यीकरण अथवा निर्व्यक्तिकरण के लिए नितान्त जरूरी अवस्था है।

9.3. विनिवर्तन-काल

विनिवर्तन (विद्वृत्त) या बागसी की इस तीसरी अवस्था को उद्भवन या 'इन्फ्यूषन' का चरण भी कहा जाता है। भरसक सांद्रण के बावजूद रचना की प्रक्रिया में एक ऐसा मोड़ आता है जब समस्या-समाधान का प्रयास अवरुद्ध होने लगता है, उस पक्षत सिमूक्षु को आशा-भंग, तनाव तथा अकुलाहट का इतना गहरा अनुभव होता है कि वह मूल समस्या विनिवर्तन के लिए मजबूर हो जाता है। अतः कुछ समय के लिए वह अपने सारे व्यापार को मानसिकतः आस्थायित्व करता हुआ, एक प्रकार का पक्ष-गमन करता है या 'क्षेत्र से बाहर' चला जाता है। वहने को तो वह स्वयं को इधर-उधर के कार्पा या मनोरंजनों या हल्के किस्म के साहित्याप्यग्न में उलझा देता है, लेकिन वास्तव में अचेतन के स्तर पर एक अन्तर्विकास यहाँ भी होता रहता है। अतः उसका 'बाहर चला जाना' पूरी तरह सम्भव नहीं होता। क्योंकि इसका प्रयोजन नयी ताजगी के साथ फिर से 'भीतर चले आना' होता है। प्रवचनान्तर से विनिवर्तन का अर्थ है

समस्या को अचेतन या उपचेतन के हवाले छोड़ देना। वैज्ञानिक अन्वेषण में यह स्थिति प्रायः उस समय उपस्थित होती है जब साधन-व्यवस्था विचार-विकल्पों को संश्लेषण नहीं मिल पाता, और साहित्यिक सर्जना में प्रायः उस समय जबकि अभिव्यक्ति की अपर्याप्तता सताने लगती है, भावों को उपयुक्त विम्ब-रूपान्तरण नहीं मिलता। फ्रायड, फारेस्ट मिलियम्स और कोइस्टर आदि बनेक मनोवैज्ञानिकों ने इसीलिए सिसृक्षण में अचेतन की भूमिका पर बहुत बल दिया है। क्यूबे ने इसे पूर्वचेतन की अवस्था कहा है। इसे सर्जन-व्यापार की भूगर्भगत अवस्था भी माना जाता है जिसमें अर्द्धनिद्रा और स्वप्न-शीलता का भी अपना महत्व होता है। सब भिलाकर, सिसृक्षण का वह चरण विनिवर्तन-काल कहा जा सकता है जहाँ सचेत आयास बहुत घीन अथवा बिल्कुल नहीं होता।

9.4 अन्तर्दृष्टि-काल

विनिवर्तन का पर्यवसान अन्तर्दृष्टि (इन्साइट) की प्राप्ति में होता है जिसे 'प्रदीप्ति' की संक्षिप्तावस्था भी कहा जाता है। यहाँ समस्या का पूरा रहस्य उद्घाटित हो उठता है और सिसृक्षण की प्रक्रिया निर्वर्धत अयमर होती है। मिसृक्षु को लगता है कि उसकी तलाश सार्थक हो उठी है और वह उल्लास, हर्षोद्रेक तथा दीप्ति से भर जाता है। चूँकि समाधान 'उछल कर' या स्फूर्ति होकर उसके सामने उपस्थित होता है, इस लिए इस अवस्था की जड़ें भी अचेतन में मानी जाती हैं। वास्तव में मनोविज्ञान ने प्रदीप्ति की इस अवस्था को कार्य-कारण की पद्धति से उतना विस्लेषित नहीं किया है जितना यह बताया है कि इसे उत्प्रेरित कैसे किया जा सकता है। अतः इसकी कोई निश्चित सैद्धान्तिकी विकसित नहीं की जा सकी है। फिर भी कुछ व्याख्याएँ अवश्य उपलब्ध हैं। इनलप स्मिथ¹ के अनुसार यह अन्तर्दृष्टि तनाव के आकस्मिक विमोचन से प्राप्त होती है और ऑस्वॉर्न² भी इस विचार का समर्थन करते हैं, लेकिन वह भीतरी तनाव को भी अचेतन में किये गए आयास की सहा देते हैं। उनके विचार में प्रदीप्ति को इस ढंग से भी समझा जा सकता है कि यह अभिनेरण या सावैयिक अन्तःप्रेरण को पुनरुज्जीवित करने की अवस्था है। इसके अतिरिक्त यह भी हो सकता है कि हमारी साहचर्य-शक्ति अपनी पूर्ण स्वच्छन्दता ही में सर्वोत्तम होती है; इसलिए किसी खाली क्षण में वह हमारे मन के गुप्त कोनों में घाव करती हुई उन रहस्यात्मक सूत्रों को पकड़ लेती है जो विचार-निर्माण में सहायक होते हैं।

ग्राहम वालस निश्चते हैं—“अगर हम प्रदीप्ति की अवस्था का एक तात्कालिक 'कौंध' मात्र मानते हैं तो स्वाभाविक है कि हम इच्छा-शक्ति द्वारा उसे प्रभावित नहीं कर सकते, क्योंकि हमारी इच्छाशक्ति का असर उन्हीं मानसिक घटनाओं पर हो सकता है जो कुछ देर तक जारी रहती हैं। इसके विपरीत, यह अन्तिम 'कौंध' या 'समाधान' साहचर्य की उस सफल शृंखला का परमोत्कर्ष है जो काफ़ी समय तक जारी रह चुकी

होती है और साथ-साथ उसके पहले भी बहुत सी असफल एवं अस्थायी श्रुतियाँ वर्तमान रही होंगी जिनकी अवधि कुछ क्षणों से लेकर कई घण्टों तक की हो सकती है।¹ साक्ष्य इस पक्ष में जाता है कि साहचर्य की असफल श्रुतिलाएँ जिनकी वजह से सफल 'कौंध' का आविर्भाव हो सनता है, और अन्तिम सफल श्रुतिला—दोनों ही या तो अचेतन का व्यापार होती है या फिर उग्र परिधि (पेरिफेरि) अथवा चेतन के उपान्त (फिज) में घटित होती है जिसने हमारी केन्द्रीय चेतनता (फोकल कासेमनेस) को वैसे ही घेर रखा होता है जैसे सूर्य के प्रभाव-बलय (कारोना) ने ज्योति की चक्रिका (डिस्क) को। यह 'उपान्तक चेतना' तात्कालिक कौंध तक भी रह सकती है, कौंध की सहवर्तिनी भी, और कई हालात में उसके बाद भी जारी रह सकती है। लेकिन जिस प्रकार सूर्य के प्रभाव-बलय को तब तक देख पाना मुश्किल होता है जब तक कि ज्योति-चक्रिका पूर्ण-ग्रहण द्वारा ढक नहीं जाती, उसी प्रकार पूर्ण 'प्रदीप्ति' के प्रसंग में 'उपान्तक चेतना' को पहचान सकना या 'प्रदीप्ति' के उपरान्त उसे याद रख सकना भी बहुत कठिन होता है।² अतः 'प्रदीप्ति' या अन्तर्दृष्टि की अवस्था में कौंध के क्षण को वास्तव में 'प्रज्ञापन' (इंटिमेंशन) कहना अधिक पसन्द किया है।

9.5 सत्यापन-काल

मनोविज्ञान में सञ्जन-प्रक्रिया की अन्तिम अवस्था सत्यापन या 'वैरिकिफिकेशन' मानी जाती है। यह अनुभव-ज्ञात अन्तर्दृष्टि से प्राप्त समाधान या परिणाम को सम्प्रेषित करने की अवस्था है जिसमें मूल्यांकन, प्रमाणीकरण, विस्तारण और कार्यान्वयन (रियलाइजेशन) का व्यापार भी शामिल रहता है। इसमें सर्वाधिक महत्व समाधान को समस्या, आवश्यकता और प्रयोजन के मद्देन में आँकने को दिया जाता है। सभी मनो-वैज्ञानिक इस अवस्था को किमी भी सर्वनात्मक प्रायोजना (प्रोजेक्ट) का निहायत जरूरी और निर्णायक चरण मानते हैं क्योंकि एक तो यही पर पूरी प्रक्रिया का स्पष्ट आकार-बद्ध प्रमाण मिलता है और दूसरे इसी अवस्था की परिपक्वता पर मृष्ट विचारों, पदार्थों-या कृतियों को समाज-सांस्कृतिक स्वीकृति का दारोमदार रहता है। सत्यापन-काल में सशोधन या पुनर्लेखन भी किया जाता है। चूंकि वैज्ञानिक 'सत्य' और साहित्य-कलात्मक 'सत्य' में संवेदनारमक एवं प्रयोजनारमक अन्तर होता है इसलिए दोनों की सत्यापन-विधियाँ भी अपनी-अपनी होती हैं। इसके अलावा, सत्यापन-काल को रचना-प्रक्रिया की अन्तिम अवस्था कहने का मतलब यह नहीं है कि अन्य अवस्थाओं में जाच-पड़ताल की कोई भूमिका नहीं होती। वह तो एक तरह का विवेक है जो पूरे सिमृक्षण में किसी-न-किसी स्तर पर दिशा-निर्देश देता है, लेकिन इस अवस्था पर वह प्रक्रिया-गत उतना नहीं रहता जितना कि परिणाम-गत। दुगरे शब्दों में कहें तो यहाँ वह उत्पादनोन्मुखी होने

1. जी० बालस, दि आर्ट ऑफ़ राइटिंग, क्रिएटिविटी, सम्पा० पी० ई० बर्नन (मिडलसेक्स, पेंगुइन, (1975), पृ० 96-97।

की वजाएँ वितरशोम्मुखी हो जाता है—अपने-आप को सामाजिक या पाठक या उप-भोक्ता की नजर से देखता है। मनोवैज्ञानिक एरिक फ्रॉम्म ने तो सम्पूर्ण मानवीय सिमृक्षात्मक व्यवहार को दो चरणों—जन्मदामिनी मातृ-मुष्णारमक अवस्था और पुस्तव-पूर्ण आश्रित्यव्यक्तिगत अवस्था—में बाँटते हुए, दूसरे चरण को प्रकारान्तर से पूरा सत्यापन-काय्य ही माना है “जिसमें सिमृक्षु अनिवार्यतः अपने मृष्ट पदार्थ को सान पर चढ़ाता और चमकाता है ताकि उसे सामाजिक नियंत्रण के लिए संचार किया जा सके—यथासमिक्तताएँ और अनावश्यकताएँ दूर कर दी जाती हैं और वस्तु-तत्त्व को अधिक मशकतना से अभिव्यक्त किया जाता है।”¹ हम देख चुके हैं कि विभिन्न मनोवैज्ञानिकों ने ‘सत्यापन’ के अतिरिक्त इस अवस्था को अनेक प्रकार की सझाएँ दी हैं—जैसे ‘परीक्षण’, ‘समापन’, ‘निष्कर्ष-सम्प्रेषण’, ‘मूल्यांकन’, ‘व्याख्यान’, ‘विषय की स्वायत्तता’, ‘निर्णयन’ इत्यादि—लेकिन सबका सार यह है कि सत्यापन-काय्य सिमृक्षण की सर्वाधिक वस्तुनिष्ठ और आत्मालोचन-परक अवस्था है जहाँ पहुँचकर समस्या का समाधान में अथवा अनुभूति का सम्प्रेषण में पूर्ण तथा वाञ्छनीय पथबसाण हो जाता है और कोई अन्वेषण या कलाकृति का भौतिक रूप प्रकाश में आता है।

10. मनोविज्ञान-सम्मत अवस्था-निर्धारण की सामर्थ्य और सीमा

मनोविज्ञान-सम्मत अवस्था-निर्धारण ने रचना की प्रक्रिया को अलौकिकता, रहस्यात्मकता और अव्याख्येयता से मुक्त करके हमें एक वैज्ञानिक दृष्टि प्रदान की है जिससे अनेक गुणियाँ सुनभरी हैं और बहुत-सी अमूर्तताओं को कार्य-कारण के परिवृत्ता में पकड़ सकने की सम्भावनाएँ बड़ी हैं। प्रत्येक प्रकार के रचना-व्यापार को समस्या-स्वापन और समस्या-समाधान की मूल कार्यावली के रूप में समझने का जो प्रादुर्भाव मनोविज्ञान ने प्रस्तुत किया है वह साहित्यिक सृजना के सदर्भ में भी निश्चिन्त रूप से महत्वपूर्ण है, लेकिन यह अवस्था-निर्धारण इस समस्या का अन्तिम हल नहीं है। इसकी सबसे बड़ी सीमा यह है कि इसमें सब तरह की सृजनात्मकता की—चाहे वह वैज्ञानिक अन्वेषण से सम्बन्ध रखती हो या विचकारिता से या साहित्य-निर्माण से या उद्योग-धर्मों में ग्राहक-सम्प्राददान से—अन्तर्विष्ट करने का प्रयास किया गया है जो व्यापक होकर भी गहन नहीं है। इससे विभिन्न-संश्लेष्य सर्जन-व्यापारका सत्तीय अन्तर स्पष्ट नहीं होता। अधिकांश मनो-वैज्ञानिक अब ‘उपक्रम-काल’ और ‘सत्यापन-काल’ की बात करते हैं तब उनका ध्यान प्रायः वैज्ञानिक अन्वेषण या तकनीकी उत्पादन पर केन्द्रित होता है जबकि ‘विनिवर्तन-काल’ और ‘अन्तर्दृष्टि-काल’ की चर्चा करते समय वे साहित्य या कलाओं की ओर मुड़

1. एरिक फ्रॉम्म, दि क्रिएटिव एटिज्यूड, क्रिएटिविटी एण्ड इट्स कल्चिवेशन, सम्पा० एच० एण्डसन (तन्दन, हापर एण्ड रो, 1959), पृ० 22।

जाते हैं। इस प्रकार एक तो उनका विवेचन सुविधानुसारी हो जाता है और दूसरे यह सयोग भी मिलता है कि साहित्य-कलात्मक रचना-कर्म अभी तक पूरी तरह उनकी पकड़ में नहीं आ सका है।

दूसरी सीमा यह है कि मनोविज्ञान सृष्टि कृतियों को बुरी तरह नज़र-अंदाज़ करता है। अभी तक वह नहीं बता सका कि गेटे के 'फाउस्ट' या आइंस्टीन के 'सापेक्षता-सिद्धान्त' या ब्राह्म बेल के 'टेलिफोन-निर्माण' की रचना-प्रक्रिया का आदि से अन्त तक स्वरूप क्या है। वह कृतियों की अपेक्षा कृतिकारों और उनके चक्रवर्त्यों पर अधिक निर्भर करता है।

तीसरी सीमा आत्यन्तिक आत्मनिर्मयता की है। साहित्य और कलाओं का सर्जनात्मकता का उच्चतर और पेचीदा रूप मानने के बावजूद मनोविज्ञान उनके अपने धारणों से कोई भ्रम नहीं लेता। परिणामतः रचना-प्रक्रिया का सौन्दर्यबोधोपात्मक या भाव-प्रधान आयाम उससे पूरी तरह विस्तेषित एवं महत्वाकित नहीं हो पाता और इसकी समाज-सांस्कृतिक पृष्ठभूमि भी उसकी परिधि से बाहर रह जाती है। लगभग तीस वर्ष पहले मनोवैज्ञानिक रॉबर्ट थॉमसन ने चेतावनी दी थी कि "मनोवैज्ञानिक को इस तथ्य पर बत देना होगा कि उसका विज्ञान विचारण की प्रक्रिया का एक सीमा से बाने विवरण नहीं दे सकता, दूसरे विशेषज्ञ भी हैं जिनमें से हर कोई, अपनी-अपनी दृष्टि के अनुसार इस प्रक्रिया की समझदारी को बढ़ाने में योगदान कर सकता है।"¹ लेकिन बाद के मनो-वैज्ञानिकों ने इस चेतावनी को तो क्या सुना था, बेचारे थॉमसन महोदय को भी उपेक्षा की मेट चढ़ा दिया।

चौथी सीमा दृष्टिकोण या प्रयोजन से सम्बन्ध रखती है। आधुनिक अनुप्रयुक्त मनोविज्ञान अवस्थाओं का प्रतिपादन इस लक्ष्य को ध्यान में रखकर करता है कि जैसे तो प्रत्येक मनुष्य मूलतः सज्जनशील है, लेकिन इस प्रक्रिया की जानकारी एवं शिक्षा देकर उसे एयादा सज्जनशील बनाया जा सकता है। शिक्षा-संस्थाओं एवं उद्योग-धंधों में किए गए महत्वपूर्ण प्रयोगों, कारखानों में 'निमृसा-अधिकारियों' (क्रिएटिविटी ऑफिसर्स) की नियुक्तियों और कुछ विदेशी विश्वविद्यालयों में खोले गए 'सर्जना विभागों' से इस प्रयोजन की गम्भीरता और मार्थकता का पता भी चलता है। ऑस्बोर्न ने अपनी बहुवर्षित पुस्तक के अधिकांश अध्यायों का वर्गीकरण सर्जनात्मकता की अवस्थाओं के आधार पर करते हुए अन्त में लिखा है — "हाल ही में यह व्यापक रूप से समझा जा सका है कि त्रिपृक्षा शिक्षणीय है; कि कलात्मक नम्रगम हर किस्म की समस्या के हल की कुञ्जी हो सकती है। वास्तव में अगर हम साकल्प कर लें तो हमसे से तकरीबन हर आदमी अधिक सिमृसाशील बन सकता है; और चायय यही महत्वपूर्ण बात विश्व के लिए आशा का सदेश हो। अधिक सिमृसाशील बनकर हम बेहतर जीवन-यापन कर सकते हैं, एक-दूसरे की भलाई और सेवा में जुट सकते हैं, जीवन-स्तर को ऊँचा उठा सकते हैं, और यहाँ तक कि सारी

दुनिया में स्यामी ज्ञान्ति लाने का तरीका ढूँढ सकते हैं।”¹ ये शब्द मूल्याभिव्यक्ति और काव्यात्मक प्रकार के हैं; लेकिन अगर सिमुला-सिखण का उद्देश्य यही है तो मनोविज्ञान सर्जना को मूल्याभिव्यक्ति की प्रक्रिया मानने से क्यों कतराता है? और अगर सिमुला-शिक्षण से आज तक कुछ अच्छे विचार्यों या उद्योग-कर्मी ही प्रकाश में आ सके हैं तो साहित्यिक सर्जना के सदस्य में यह अतिसामान्यीकृत प्रयोजन अव्यावहारिक एवं अपर्याप्त हो जाता है।

साहित्यिक सर्जना के सवाल का जवाब देते समय जहाँ मनोविज्ञान की सामर्थ्य से लाभान्वित होना जरूरी है वहाँ उपर्युक्त सीमाओं को भी ध्यान में रखना चाहिए।

1. एलेक्स ऑस्बार्न, दि एप्लाइड इमेजिनेशन (पूर्वोद्धृत), पृ० 276।

अध्याय-तीन रचना-प्रक्रिया की साहित्य-कला सम्मत अवस्थाएँ

सर्जन-व्यापार की मनोविज्ञान-सम्मत अवस्थाएँ साहित्य के प्रक्रियात्मक अभिज्ञान को एक व्यापक और वैज्ञानिक पृष्ठभूमि तो प्रदान करती हैं, लेकिन प्रयोजन की निम्नता तथा अतिव्याप्ति के कारण उन सबको इस संदर्भ में ज्यों-की-त्यों स्वीकार नहीं किया जा सकता। विद्युद्ध साहित्य-कलात्मक सर्जना को ध्यान में रखकर कुछ काव्य-शास्त्रियों, सौन्दर्य-मीमांसकों, साहित्य-विवेचकों और स्वयं रचनाकारों ने भी सीधे अथवा प्रसंगवश उसकी अवस्थाओं को उद्घाटित किया है। यह साक्ष्य निश्चित रूप से महत्वपूर्ण है और रचना की प्रक्रिया पर प्रगाभी अध्ययन का प्रासंगिक आधार प्रस्तुत करता है। इधर इसमें दार्शनिक या रहस्यवादी भूमिमा को त्याग कर मनोविज्ञान, जीव-विज्ञान, समाजशास्त्र, इतिहास, कलाओं की परस्पर-निर्भरता आदि की समन्वित सहायता से अधिक प्रामाणिक बन सकने और नयी व्याख्याएँ प्रस्तुत करने की शुभ प्रवृत्ति का उत्तरोत्तर विकास हो रहा है। इसमें मनोविज्ञान के समीपतर होने का आग्रह तो इतना बढ़ गया है कि कई सौन्दर्यशास्त्रियों और साहित्य-विचारकों ने कलात्मक-सर्जना की अवस्थाओं तथा अन्य प्रगुणताओं का विवेचन मनोविज्ञान ही की शब्दावली में किया है।

1. भारतीय काव्यशास्त्र में सकेतित अवस्थाएँ

भारतीय काव्यशास्त्र में सर्जक-चित्त की पहचान के रास्ते से उसके रचना-शर्म का निरूपण किया गया है या नहीं—यह एक विवादास्पद विषय है। काव्यशास्त्र के सुधी व्याख्याकारों में से अधिकांश का मत है कि काव्यशास्त्रीय रम-चिन्तक मनीषा कवि के सृजन-व्यापार को उद्घाटित करने में समर्थ हैं। नगेन्द्र, राममूर्ति त्रिपाठी, आनन्द प्रकाश दीक्षित, निमल जैन, बंकट शर्मा, बी० के० शोकक और इटेलियन विद्वान रेनिसे नोली इत्यादि इस मन के समर्थक प्रतीत होते हैं।

1.1—गोकक का कहना है कि सृष्टि के सदर्भ में रचना-प्रक्रिया पर विचार

करने की प्रवृत्ति का प्रारम्भ ऋग्वेद के जमाने में हो चुका था। अपनी पुस्तक के परिशिष्ट में उन्होंने 'एक अनुभूति एक प्रतीक' (ए लीजेंड एण्ड ए सिम्बल) शीर्षक के अन्तर्गत, ऋग्वेद की अरविन्द-समर्पित 'सूर्य-सावित्री' कथा के आधार पर यह सिद्ध किया है। उनके शब्द हैं—“इस प्रकार हम देखते हैं कि कवि की चेतना में काव्योत्पत्ति पर छः देवियों की अधिष्ठा होती है। सूर्य-सवित्री नामक अन्तस्सूर्य की किरण-रूपिणी ये देवियाँ हैं—सरमा, इना, भारती, सरस्वती, उषा और दक्षिणा। स्थूल काव्योत्पत्ति अर्थात् कविता के शाब्दिक उद्भव पर शक्ति, वायु, सूर्य, सोम और दक्षिणा की अधिष्ठा होती है क्योंकि ये क्रमशः आत्मा, जीवन, सत्य, आनन्द और सौन्दर्य (सोम इन दोनों का प्रतिनिधि है जो 'डबल-ड्यूटी' निभाता है) तथा औचित्य के प्रतीक हैं। छह देवियों में सरमा ही एक ऐसी है जिसका सम्बन्ध कवि-चेतना में काव्योद्भव के साथ है। जब काव्य की शाब्दिक रचना होती है तब उसका स्वान शक्ति और आत्मा से लेती है। जो पाठक वैदिक प्रतीकों से परिचित नहीं हैं उन्होंने फ्रांसिस चॉम्पसन की प्रसिद्ध कविता 'स्वर्ग का शिकारी कुत्ता' पढ़ी होगी। ऋग्वेद की एक परवर्ती कथा में सरमा का उल्लेख एका शिकारी कुतिया के रूप में मिलता है जिसमें वह रहस्यमय पर्वतीय मार्ग की तलाश द्वारा सूर्य के पशुओं को खोज निकालती है। 'स्वर्ग का शिकारी कुत्ता' (हॉउण्ड ऑफ़ हेवन) भी वैसी ही कहावत है जो वैदिक अनुभूति की सजटिलता पर प्रकाश डालती है।”¹ गोकक के अनुसार 'सूर्य-सावित्री' अनन्त अस्तित्व में कारणात्मक विचार का सूचक है; 'सरमा' स्वयं प्रकाश ज्ञान है, 'सरस्वती' प्रेरणा है, 'इना' उद्घाटक शक्ति है, 'दक्षिणा' भेदभाव करने वाला विवेक या मानसिक निर्णय है, 'भारती' आनन्ददायक सत्य की विशदता है, और 'उषा' प्रातः देवी या प्रदीप्ति है गोकक मानते हैं कि संस्कृत काव्यशास्त्रकारों को ये निगूढार्थ परम्परा से प्राप्त थे और उनके रचना-प्रक्रियात्मक विवेचनों में—ज्ञास्तोत्र से ध्वनित-रसवादियों में—इनकी अभिप्रेरणा आसानी से लक्षित की जा सकती है। तात्पर्य यह कि सृजन-प्रक्रिया भारत की दार्शनिक और काव्यशास्त्रीय मीमांसा के लिए कोई अग्राह्य अजुबा नहीं रहा है, आवश्यकता इस बात की है कि मीमांसा की सूत्रबद्ध मगर गहन संक्षिप्तता को सम्यक ढंग से खोला जाए।

1.2 लगभग यही मत भागीरथ दीक्षित का भी है। अभिनव गुप्त में विशेष आस्था रखते हुए उन्होंने सिद्ध करना चाहा है कि भारतीय काव्यशास्त्र में सृजन-सम्बन्धी वे सभी वृत्तिवादी निष्कृतियाँ विद्यमान हैं जो मावी सृजन का पथ भी आलोकित कर सकती हैं। “जिस निष्कृति को किसी उत्कृष्ट पार्श्वीय चिन्तक ने एक अध्याय या एक निबन्ध में व्यक्त किया है उसे आचार्य अभिनवगुप्त ने एक सूत्र या दो-चार पक्तियों के माध्यम में प्रस्तुत कर दिया है।”² एक अन्य स्थान पर वह लिखते हैं कि ध्वनिवादियों

1. धी० के० गोकक, एन इंट्रिगल व्यू ऑफ़ पोइट्री : एन इण्डियन पर्सपेक्टिव (पूर्वोद्धृत), पृ० 212-13।
2. भागीरथ दीक्षित, अभिनव साहित्य-चिन्तन (दिल्ली, इन्द्रप्रस्थ प्रकाशन, 1977), भूमिका।

का काव्य-विवेचन वस्तुतः सृजन-विवेचन ही है। "उन्होंने भारतीय काव्यशास्त्र के इतिहास में पहली बार स्रष्टागत प्रतिभा अर्थात् सृजन-शक्ति, सृजन की अन्तःप्रक्रिया एवं बाह्य प्रक्रिया, कृति के अवबोध और सृजन-विषयक दोषगुण आदि सभी महत्वपूर्ण विषयों की विस्तृत विवेचना की; और साथ ही व्यावहारिक भूमि पर अपनी स्थापनाओं की; प्राचीन एवं नवीन सृजन के परिप्रेक्ष्य में, जाँच की।"¹

1.3. उपर्युक्त धारणा के विपरीत, कुछ विद्वानों का मत है कि संस्कृत काव्यशास्त्र में काव्यकृति और उसके आश्रयन का जितना समृद्ध विवेचन उपलब्ध होता है, कवि-कर्म अथवा काव्य की रचना-प्रक्रिया के विषय में उतनी ही उदासीनता लक्षित की जा सकती है। उनके अनुसार काव्यशास्त्र में जिस 'प्रतिभा' अथवा रचना-शक्ति पर इतना बल दिया गया है वह पूरे रचना-व्यापार को समेटने में असमर्थ है। उदाहरण के लिए एस० के० डे मानते हैं कि संस्कृत काव्यशास्त्र में, कवि-व्यक्तित्व अथवा कवि का मनोलोक केन्द्र में न होने के कारण, किसी काव्यकृति के क्रमिक आविर्भाव अथवा उसकी रचना-प्रक्रिया पर विशेष प्रकाश नहीं पड़ता। "वह मुख्यतः पाठक-मन में उपजने वाली पुनर्सृजन की प्रक्रिया को ध्यान में रखना है, कवि द्वारा सम्पन्न किये जा रहे सृजन को नहीं।"²

1.4. इधर अनुभूति और अभिव्यक्ति या 'अन्तर्वस्तु' और 'रूप' में अद्वैत के समर्थक तथा पारम्पर्य ज्ञान-विज्ञान से प्रबुद्ध रहने वाले कुछ नयी कविता के विवेचकों का मत है कि रसवादी काव्यशास्त्रीय दृष्टि अब चुन ही नहीं गयी, बल्कि उपहास्य भी है क्योंकि नयी सर्जना के सदर्भ में वह नितान्त अपर्याप्त एवं अप्रासंगिक है। उदाहरण के लिए नामवर सिंह का विचार है कि हिन्दी के छायावाद-प्रेमी रचयितकों ने जिस स्थायी भाव-मूलक 'अनुभूति' को केन्द्र में रखकर कवि-कार्य का विवेचन किया है वह वास्तव में उनकी ज्ञान-सीमा ही की अनुभूति है। "वे भूल जाते हैं कि कवि-कर्म शास्त्र-निरूपित कुछ गिने-चुने स्थायी या संचारी भावों को उदाहृत करना नहीं है, बल्कि नयी वास्तविकता से उत्पन्न होने वाली वृत्तियों को उजागर करना है।"³ प्रकारान्तर से यह काव्यशास्त्रीय स्थापनाओं का अस्वीकार है।

1.5. इस प्रकार संस्कृत काव्यशास्त्र में काव्य-सिगृहण या रचना की प्रक्रिया के सैद्धान्तिक पक्ष को लेकर तीन प्रकार की प्रतिक्रियाएँ सामने आती हैं—एक में यह मोहातिरेक है कि काव्यशास्त्र सर्वांगपूर्ण होने के कारण पश्चिम से भी अधिक जानकारी प्रदान करता है; दूसरी में यह प्राक्कल्पना काम करती है कि सिगृहण काव्यशास्त्र का, पश्चिम की तरह, सीधा विषेय विषय नहीं है; और तीसरी अवमूल्यनवादी है जिसे जिज्ञासा-भाव से इस शास्त्र के पास जाने की कल्पना भी असत्य है, लेकिन इतना बोध

1. वही, पृ० 19-20।

2. एस० के० डे, संस्कृत पोइटिक्स एण्ड ए स्टडी ऑफ़ एस्थेटिक्स (बम्बई, आक्सफोर्ड यूनिवर्सिटी प्रेंस, 1963), पृ० 74।

3. नामवर सिंह, कविता के नये प्रतिमान (दिल्ली, राजकमल प्रकाशन, 1974), पृ० 26।

अवश्य है कि इसने रचना की किसी सैद्धान्तिकी को प्रस्तुत किया है। इनमे से तीसरी प्रतिक्रिया यहाँ इतनी विचारणीय नहीं है क्योंकि उसका सम्बन्ध वैचारिक मान्यता के माय है जिसकी किसी को भी छूट हो सकती है। पहली और दूसरी में तनिक अति-वादिता है।

वास्तविकता यह है कि रचनाकार के रास्ते से सृजन-व्यापार को बहुत महत्व देना संस्कृत काव्यशास्त्र की प्रकृति में नहीं है। यह उसका ऐतिहासिक वैशिष्ट्य है, जिसके किसी भी चरण पर शाहक-पक्ष या सामाजिकों को केन्द्र में न रखने की अपेक्षित पृष्ठभूमि ही कभी उदित नहीं हुई थी। इसके विपरीत पश्चिम में रचनाकार-केन्द्रित सृजन-व्यापार की ओर विवेचकों का ध्यान उस समय तेजी से गया जब स्वयं रोमांटिक कवियों ने रचना-प्रक्रियात्मक वक्तव्यों द्वारा इस प्रकार का विचार किये जाने की पृष्ठ-भूमि तैयार कर दी थी। हमारे यहाँ यह स्थिति बीसवीं शती के उत्तरार्द्ध में उस समय उत्पन्न हुई जब छठे-सातवें शताब्दी के रचनाकारों ने यह आपत्ति की कि समीक्षा उनकी प्रत्याशाओं एवं रचना-कर्म के विपरीत जा रही है। संस्कृत काव्यशास्त्र के सामने वे कवि थे जिन्हें दूर तरह की शिक्षाप्रद करने का नैतिक अवकाश नहीं था; बल्कि कोई आकांक्षा थी तो यही कि उनकी रचनाएँ सिद्धार्थ और सहृदय-समाज में स्वागत्य हो सकें। यानी उस समय की सर्जनात्मक श्रेष्ठता का प्रतिमान सामाजिकत्व था और वही काव्यशास्त्र का विचारणीय विषय बना। फिर भी यह कहना गलत है कि संस्कृत काव्य-शास्त्र कवि के रचनाकर्म पर मौन धारण किये रहा। उसने काव्य के आन्तरिक सृजन-पक्ष का विवेचन सृजन-शक्तियों के रूप में किया, मानसिक प्रक्रिया के रूप में नहीं। अतः वह कवि-मन के रचना-कार्य-रत रूप का पूरा उद्घाटन न करके इस विषय में कुछ महत्वपूर्ण बिन्दुओं ही को उजागर कर सका। चूँकि उसकी शैली बहुत सघन एवं व्याख्यापेक्षी है इसलिए उसके बहुत से हिन्दी व्याख्याकारों ने अपनी सृजन-प्रक्रियात्मक व्याख्याओं में वे अर्थ भी समेटने चाहे हैं जो सम्भवतः मूलपाठ में नहीं हैं और जिन्हें पूरा की कीर्ती ही कहा जा सकता है। अतः संस्कृत काव्यशास्त्र में रचना-प्रक्रिया की, आधुनिक अर्थों में, किसी सैद्धान्तिकी को सीचनान कर तलाशने की बजाएँ उन बिन्दुओं को समझना अधिक जरूरी है जिनकी प्रासंगिकता तब भी थी और आज भी है।

1.7. संस्कृत काव्यशास्त्र के अनुसार कवि-मन में रचनाकर्मोन्मुखी होने की प्रथम इच्छात्मक अवस्था का उद्भव तब होता है जब उसकी सुप्त सत्कारी प्रतिभा किसी तीव्र अनुभव से टकराकर स्फुटित वाणी में व्यक्त होना चाहती है। यह तीव्र अनुभव किसी अकस्मात् प्रत्यक्षित घटना से भी प्राप्त हो सकता है और किसी महत्तर प्रयोजन की पूर्ति-कामना के रूप भी। इस प्रथमावस्था के प्रसंग में तीन आख्यान काव्यशास्त्र के क्षेत्र में प्रसिद्ध हैं—भरत-वर्णित नाट्योत्पत्ति का आख्यान, राजशेखर-सम्मत काव्य-पुरुषोत्पत्ति का आख्यान, और एकाधिक काव्यशास्त्रियों द्वारा उदाहरण के तौर पर विवेचित वाल्मीकि एवं ऋषिवध का आख्यान। पहले दो आख्यानो में अनुभव प्रयोजन-

प्रसूत है, जबकि तीसरे में तात्कालिक घटना से स्फुरित और बाद में प्रयोजन के स्तर पर अभिव्यक्त है।

ध्रुमवस या पूर्वग्रह के कारण भागीरथ दीक्षित जैसे आधुनिक व्याख्याकार 'नाट्योत्पत्ति' एवं 'क्रीडनीयक' के प्रतीक-प्रसंगों के आधार पर 'सृजन' को देवान्तर शून्य अथवा बाह्य-प्रयोजन से शून्य व्यापार सिद्ध करते हुए 'सृजन' और 'शिल्पन' में मनचाही दूराव पैदा करना चाहते हैं। भरत के अनुसार ब्रह्मा या नाट्य-स्रष्टा ने ऋग्वेद से ऋग्वेद, सामवेद से गीत, यजुर्वेद से अभिनय और अथर्ववेद से रस लेकर उस नाट्यरूपी पञ्चमवेद की रचना की जो 'क्रीडनीयक' था। भागीरथ दीक्षित¹ के शब्दों में—“नाट्य-उद्भव का यह महत्वपूर्ण सदम शिल्पन और सृजन के मूलभूत अन्तर की ओर संकेत करता है।” उनकी राय में नाट्य-स्रष्टा ने जो वेदों से सामग्री ली वह 'शिल्पन' है जबकि 'क्रीडनीयक' सृजन का प्रतीक है। “जहाँ भी सजग, पूर्वनिर्दिष्ट साध्य की उपलब्धि के लिए वाणी के कौगलों का उपयोग किया जाता है वहाँ सर्वत्र बागात्मक शिल्पन ही होता है। अन्यो को प्रभावित, प्रवर्तित, चमत्कृत अथवा विमृग्ध-प्रबुद्ध करने के उद्देश्य से या मनोरंजन मात्र के लिए जितनी वाक्सम्पदा प्रस्तुत की जाती है वह शिल्प के स्तर से रसी भर भी ऊपर नहीं मानी जा सकती।”

इसका मतलब यह हुआ कि सर्जन-व्यापार किसी साध्य का साधन नहीं, स्वयं ही में साध्य और साधन दोनों हैं, और यह बात वह भागे चलकर ठके की चीट पर कहते हैं। जब वह कवि-दृष्टि की प्रतिबद्धता पर बरसते हैं तब बात साफ हो जाती है कि भरत तथा अभिनव गुप्त के हवाले से कूपमण्डूकता का प्रकाशन किया जा रहा है। 'शिल्पन' के घिना 'सृजन' की सत्ता ही क्या है और 'सृजन' के बिना 'शिल्पन' की चर्चा की सार्थकता ही क्या हो सकती है? वास्तविकता यह है कि नाट्यस्रष्टा ने जो कुछ वेदों से लिया वह तो कच्ची सामग्री थी जिसका सग्रह हर रचनाकार के पास होना चाहिए। इस सामग्री की सहायता और अपनी उन्मेषशालिनी प्रतिभा (जो सामग्री-संकलन के समय भी उचित के ध्यान में क्रियाशील थी) से उन्होंने नाट्यवेद के रूप में जो नया और प्रयोजन सहित शिल्पन किया (ताकि वह सभी वर्गों के लिए 'क्रीडनीयक' हो सके) वही सृजन था।

अभिनव गुप्त ने 'क्रीडनीयक' की व्याख्या करते हुए लिखा है—“क्रीडयते चित्तं विक्षिप्यते विद्वियते येन” और फिर स्पष्ट किया है कि—“क्रीडनाय हितम् क्रीडनीयकम् उभयत्राशातार्थं क। इदमस्माकं गुडप्रच्छन्नकटुकोपचकलं चित्तविशेषमात्रं—फल इति यन्न ज्ञायते।”² अर्थात् जिससे चित्त का बहुलाया जा सके या चित्त विनोद के लिए जो हितकर हो वह क्रीडनीयक है। दोनों में 'क' प्रत्यय अज्ञात अर्थ में है। उससे यह पता

1. भागीरथ दीक्षित, अभिनव साहित्य-चिन्तन (पूर्वोद्धृत) पृ० 40-41।

2. हिन्दी अभिनव-भारती (दिल्ली विद्वद्विद्यालय, हिन्दी अनुसंधान परिषद, 1960)

नहीं चलता कि वह गुड में लिपटी कड़वी औषधि के समान हमारे चित्तविशेष के लिए है। भागीरथ दीक्षित के अनुसार—“इस व्याख्या का आशय है कि ‘क्रीडनीयक’ में किसी बाह्य उद्देश्य या फल का बोध नहीं होता। शास्त्रीय शब्दावली में इसे ‘वेदान्तर शून्यता’ कहा जाता है अर्थात् अन्य बोध का अभाव।” मानवीय क्रिया दो प्रकार की होती है। एक में क्रिया किसी साध्य की प्राप्ति में साधन होती है, और दूसरे प्रकार की क्रिया साध्य और साधन दोनों होती है। खेल या ‘क्रीडनीयकम्’ दूसरे प्रकार की क्रिया है। काव्य-सृजन भी वाणी की एक विशिष्ट क्रिया (या व्यापार) है जो इस दूसरे प्रकार की होती है।” इसके बाद भागीरथ दीक्षित ‘क्रीडनीयक’ को पाश्चात्य रचना-प्रक्रिया विवेचकों द्वारा व्यवहृत ‘प्ले’ की प्रवृत्ति के साथ जोड़ते हुए ‘क्रीड़ा के लिए क्रीड़ा’ के समानान्तर ‘सृजन के लिए सृजन’ की स्थापना करते हैं।

1.8 यह सारा प्रबंध मनमानी व्याख्या पर खड़ा है। पहली बात तो यह है कि इसमें प्रमाता के रसानुभव के साथ कवि की सृजन-प्रक्रिया को पड़बड़ा दिया गया है। साहित्य दर्पणकार¹ ने ‘वेदान्तर स्पर्श शून्यता’ को रस की एक विशेषता के रूप में ग्रहण किया है जिसका मुख्य सम्बन्ध सहृदय में रसोद्रेक के साथ है। उन्होंने अपने प्रसिद्ध श्लोक में सत्त्वोद्रेक, असङ्गता, स्वर्य-प्रकाशानन्द चिन्मयता, लोकोत्तर चमत्कार, ब्रह्मानन्द सहोदरता, स्वाकारबदभिलता तथा आस्वाद्यरूपता आदि रस की जो विशेषताएँ गिनायी हैं उन्हीं में से एक ‘वेदान्तरस्पर्शशून्यता’ है। इसमें रसानुभव को अन्य ज्ञान से शून्य इसलिए कहा गया है क्योंकि वात्मा की तन्मयावस्था में प्रमाता ‘स्व’ और ‘पर’ के बोध से ऊपर उठ जाता है और दिक् तथा काल की परिधि में आवद्ध नहीं रहता। अतः ‘वेदान्तर-स्पर्शशून्यता’ आसक्तकीय रसग्राहकता की स्थिति है जिसके बिना काव्यानन्द को ऐन्द्रिय आनन्द से भिन्न एवं ऊँचे स्तर पर अनुभव नहीं किया जा सकता। काव्य-रचना की प्रक्रिया में भी यही चरण आता है लेकिन वहाँ ‘वेदान्तरस्पर्शशून्यता’ पूरी प्रक्रिया का आधारभूत स्तर नहीं, एक महत्वपूर्ण क्षण है। यह क्षण उस समय उपस्थित होता है जब किसी तीव्र अनुभव के हो जाने और उस अनुभव की सप्रयोजन अभिव्यक्ति का निर्णय लेने के उपरान्त, अनुभव को बाह्य संदर्भों से काटकर उसे एकाग्र विचरण का विषय बनाया जाता है ताकि उसकी नवतता का साक्षात्कार किया जा सके। इस क्षण में अन्य ज्ञान विलुप्त नहीं हो जाता बल्कि पृष्ठभूमि में चला जाता है। दूसरी बात यह है कि पाश्चात्य शब्द ‘प्ले’ या खेल भी, अधुनातन मनोविज्ञान के अनुसार, साधन-मात्र है, साधन और साध्य दोनों कदापि नहीं। इसका मतलब है ‘प्ले बिद दरेलेबेगोज’ अर्थात् अप्रासंगिकताओं के साथ क्रीड़ा जो किसी प्रासंगिकता की तलाश के लिए की जाती है और जिसके लिए मूल अनुभव का किसी बाह्य उद्देश्य में विस्तार पाया जरूरी होता है। तीसरे,

‘क्रीडनीयक’ भी वस्तुतः बाह्य उद्देश्य या फल से सम्पृक्त नहीं है—कम-से-कम यह बात न तो भरत के आश्रय में सम्मिलित है और न अभिनवगुप्त की व्याख्या में। भरत के आश्रय में, नेता युग के लोग जब ईर्ष्या, क्रोध, काम, लोभ आदि के वशीभूत टुच्चेपन का शिकार हो रहे थे तब देवताओं ने ब्रह्मा से प्रार्थना की कि “क्रीडनीयक मिच्छामो दृश्यं ध्वं च यद् भवेत्”¹—अर्थात् हम लोग एक ऐसा ‘क्रीडनीयक’ चाहते हैं जो देखा भी जा सके और सुना भी। निश्चित रूप से यहाँ बाणों का उद्देश्य पूर्व-निर्दिष्ट है—मनः प्रसादन या विनोद द्वारा सामाजिक अनाचार का शमन, जिसके लिए ‘अमृतमंदन’ नामक समवकार को रचा और खेला गया अर्थात् बाक्-कौशल्य के उपयोग का समुचित विधान किया गया।

1.9. अब अभिनव की व्याख्या को लीजिए। उनके अनुसार ‘क्रीडनीयक’ गुड़ में लिपटी हुई औषधि के समान हमारे चित्त को एकाग्र करने या किसी मार्ग पर लगाने के लिए नहीं है। इसका मतसब किसी बाह्य उद्देश्य या फल के बोध का अभाव नहीं है बल्कि गुड़ तथा कटुक औषधि, दोनों की पृथक्-पृथक् सत्ता का पारस्परिक रालयन है जो नाट्य जैसी दृश्य-श्राव्य विधा में आशु-प्रभावी होता है। ध्यान दिया जाना चाहिए कि ‘क्रीडनीयक’ में क्रीड़ा या विनोद अर्थात् मनोरंजन ही का अर्थ ध्वनित नहीं होता बल्कि यह किसी रचना की सारी मंचोद्य अपेक्षाओं को भी समाहित करता है। ‘क्रीडनीयक’ क्रीड़ा-भाव-प्रधान या मनोविनोदमयी रचना ही का ध्येय नहीं करता, ‘क्रीड़ा के मोक्ष’ अर्थात् मंच-प्रस्तुतीकरण की विशिष्टता को भी रेखांकित करता है। इसमें गम्भीर काव्य-रचना की तरह तनाव का भीमा विरेचन नहीं, उसकी आकस्मिक उन्मुक्ति होती है। मनोविज्ञान की शब्दावली में इसे स्वचालित प्रतिवर्तन कहा जाता है और इसकी तुलना किसी हवा-भरी द्यूब में तीखी कील चुभने के साथ की जाती है। यही वजह है कि माघेंद्र कोइकर जैसे मनोवैज्ञानिकों ने हास्य-विनोद को सर्जनशीलता का एकमात्र ऐसा क्षेत्र माना है जिसमें किसी सजटिल एवं उच्चस्तरीय उद्दीपन से एक स्पष्ट शरीर-न्तरीय अनुकार्य को उत्पन्न करने की क्षमता होती है। ‘क्रीडनीयक’ की विनोद-प्रधान व्याख्या द्वारा अभिनव ने इस स्रष्टा प्रभाव-प्रक्रिया की ओर बहुत पहले संकेत कर दिया था।

1.10. कौचवध के आश्रय को बार-बार उद्धृत किये जाने के आधार पर प्रायः यह निष्कर्ष ग्रहण किया जाता है कि संस्कृत काव्यशास्त्र में स्फुरण और सृजन पर्यायवत है। यह बात नहीं है। इस शास्त्र में मारस्यत अनुकम्पा से प्राप्त प्रतिभ स्फुरण को महत्त्व अवश्य दिया गया है लेकिन स्फुरण को न तो पूरे सृजन का दर्जा दिया गया है और न ही वह स्फुरण प्रयोज्य विषय से इतर किसी पदार्थ का होता है। यदि-कवि के प्रथम श्लोक का स्फुरित होना कोई कार्य-कारण-विहीन इत्थाम नहीं है; कौचवध के समय शौची के आर्तनाद को सुनकर कवि के मन में जिस शोक की अनुभूति हुई उसका

तात्कालिक प्रयोजन विषाद अथवा आततायी का श्राप रूप में खण्डन था। इसी का निस्तारण वाद में 'रामायण' जैसे महाकाव्य में एक ऐसे विस्तृत फलक पर किया गया कि उस प्रथमानुभूति का स्फुरणात्मक स्वरूप पूरी तरह से बदल गया। इसका मतलब यह हुआ कि स्फुरणात्मक अनुभूति सावेगिक तीव्रता की प्रथमावस्था पर अधिक-से-अधिक एक सक्षिप्ततम रचना या श्लोक का कारण तो बन सकती है मगर सुविचार की प्रक्रिया से गुजरकर अर्थात् रचनाकार की कारयित्री प्रतिभा के संस्कार-जनित, व्युत्पत्ति-जनित और अभ्यास-जनित गुणों के समावेश द्वारा ही—जिनमें उसका शब्दार्थ-ज्ञान और उक्ति-सामर्थ्य भी सम्मिलित है—किसी प्रबन्धित रचना में डलती या विकसित होती है। इस तथ्य को स्वयं आदि कवि ने स्वीकार किया है। प्रथम शोकानुभूति की अभिभूतावस्था से जब वे उठते तब उन्होंने सोचा—“शोकार्तस्य प्रवृत्तो मे श्लोको न भवतु अन्यथा”¹—मेरे शोकस्ते-मन का यह श्लोक अन्यथा नहीं हो सकता। इस 'अन्यथा' के विद्वानों ने अनेक अर्थ किए हैं। किसी के अनुसार 'अन्यथा' का ध्वन्यार्थ मिथ्या है—अर्थात् बाल्मीकि को लगा कि उनकी अनुभूति मिथ्या या अप्रामाणिक नहीं हो सकती; किसी ने इस 'अन्यथा' का यह अर्थ लिया है कि पक्षी-हत्या के व्यवसायी निषाद के लिए कहीं यह श्लोक सचमुच का श्राप न बन आए अर्थात् वैयक्तिक वैर-शोधन न समझ लिया जाए। अर्थ कुछ भी हो, सृजन-व्यापार की दृष्टि से महत्वपूर्ण तथ्य यह है कि बाल्मीकि ने उस अनुभूति की सलिप्तावस्था से बाहर निकल कर अपने अभिप्रेरक तत्व पर सुविचार किया जिसके फलस्वरूप वह उसे व्यापक मानवीय सन्दर्भ प्रदान करने की दिशा में अग्रसर हुए। भारतीय काव्यशास्त्र में काव्य-प्रयोजन के अन्तर्गत जिस अमंगल के नाश और मंगल के पोषण की बात की जाती है, रचनाकार के मन में उसकी शुरुआत इसी अवस्था पर होती है। नादयोत्पत्ति और 'अमृतमयन' के प्रसंग में यह उद्देश्य रचनात्मक अनुभूति से भी पहले निर्दिष्ट था अर्थात् अनुभूति ही का उत्प्रेरक या जबकि क्रीचदध के प्रसंग में उसका निर्धारण प्रत्यक्ष घटना से प्राप्त अनुभव या अनुभूति के उपरान्त किया गया। इससे यह स्पष्ट होता है कि रचना की प्रक्रिया के पहले चरण पर ही नहीं, दूसरे या अन्य पर भी एक सुस्पष्ट प्रयोजन रचनाकार या रचना की दृष्टि का निर्माण कर सकता है।

1.11 संस्कृत काव्यशास्त्र में रचना-प्रक्रिया की दृष्टि से एक अन्य महत्वपूर्ण बिन्दु यह है कि उसमें लौकिक प्रत्यक्ष और कवि-प्रत्यक्ष में स्पष्ट अन्तर किया गया है। एकाधिक काव्यशास्त्रियों के अनुसार, कवि-कर्म में बाह्य जगत से प्राप्त सवेदनाएँ काव्य-विम्ब में बँध कर विशिष्ट हो जाती हैं। यह वैशिष्ट्य मूलतः व्यक्तिबद्धता के अतिक्रमण के कारण उपजता है लेकिन इसका स्वरूप कवि-व्यक्तित्व के अनुसार होता है। इसकी तुलना उस शुकता के साथ की गयी है जो स्वाति की सामान्य बूँद को ग्रहण करता है

मगर अपनी सामर्थ्य के अनुसार मोती को आकार-प्रकार प्रदान करता है। च्यम्क¹ के अनुसार सीप पहले गर्भाधान के हेतु समुद्र-तल पर खुले-मुँह तैरता है और फिर स्वाति-बूंद को सम्पुट में बन्द कर लेने के उपरान्त समुद्र-तल से चला जाता है जहाँ सीप के सामर्थ्य एवं अवस्थिति के अनुरूप बूंद अपने लौकिक स्वरूप को खो देती है और मोती में परिणत हो जाती है। यह दृष्टान्त वैसे तो सिमृष्टन के पूरे भावन पक्ष को संकेतित करता है लेकिन मुख्यतः इससे तीन बातें स्पष्ट होती हैं—कि लौकिक प्रत्यक्ष और कवि-प्रत्यक्ष में इस भिन्नता के कारण रचना-कर्म को अनुकरण की प्रक्रिया नहीं समझना चाहिए; रचना-सत्य जीवन-सत्य की अपेक्षा विविष्ट और प्रभावात्पादक होता है; रचनाकर्म में रचनाकार की प्राकृतिक प्रातिम-शक्ति के अतिरिक्त उसकी वर्गीय मानसिकता और अवधानात्मक कल्पना-सामर्थ्य की महत्वपूर्ण भूमिका होती है।

1.12. संस्कृत काव्यशास्त्र में 'भावना' कवि की मूल सज्जनात्मक क्रिया है। रसानुभव के सन्दर्भ में इसे पशुओं के रोमंघन जैसी 'चर्वणा' कहा गया है। बाह्य जगत से संबंधनाएँ प्राप्त करने के उपरान्त कवि, लौकिक प्रत्यक्ष को कवि-प्रत्यक्ष में बदलने की प्रक्रिया के इन दूसरे स्तर पर, वस्तु का भावन करता है और उसे भावना-प्रत्यक्ष के रूप में ग्रहण करता है। 'भाषणा' के मूल में 'भू' धातु है निम्नका अर्थ ही 'उत्पन्न करना' है। जिस प्रकार योगी ध्यान और साधना से अपनी भावना को समृद्ध करता हुआ अतीन्द्रिय तत्त्व को प्रत्यक्ष-वत् देख या जान लेता है, उसी प्रकार कवि अपने निसर्ग-स्वभाव तथा अनुभव-ज्ञान के बल पर कल्पना को यथार्थ और यथार्थ को कल्पना का रंग देकर, भावना की क्रिया से, काव्य-वस्तु को सम्प्रेष्य एवं आस्वाद्य बनाता है। भावना कवि-प्रतिभा के रचनात्मक प्रकर्ष की पहचान है। यही वजह है कि अधिकांश काव्यशास्त्रियों ने इसका पृथक विवेचन न करके इसे 'प्रतिभा' की आधारभूत सज्जनात्मक शक्ति में अन्तर्बिष्ट किया है। राजशेखर ने प्रतिभा का प्रकर्ष अत्यक्ष के प्रत्यक्षीकरण में मानते हुए प्रकारान्तर से भावना ही के महत्व को रेखांकित किया है। उनके अनुसार इसी के बल पर महाकवि देशान्तर व्यवहार (जैसे 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्' में स्वर्गस्थ तपस्वियों का वर्णन), द्वीपान्तर व्यवहार (जैसे 'रघुवच' में अनदेखे द्वीपों का वर्णन) और कथा-पुरुष व्यवहार (जैसे 'कुमारसम्भव' में विश्रुत एवं काल्पनिक कथा-पात्रों का सजीव चित्रण) की समझने और दृश्यवत् प्रस्तुत करने की योग्यता रखता है।² काव्यशास्त्र में भावना को शाब्दी और आर्थी प्रकार की भी माना गया है लेकिन अभिनव गुप्त ने 'ध्वन्यालोक लोचन' के द्वितीय उद्योत में भट्टनाथक के भावन-सिद्धान्त की व्याख्या करते हुए इस ओर संकेत किया है कि ये दोनों भावना के प्रकार न होकर शब्दार्थमय ध्वनन-व्यापार के अन्योन्याधित पक्ष हैं। ध्यातव्य है कि किसी वस्तु की भावना अपने आप में रस की अवस्था नहीं है। भावना का व्यापार बुद्धि-प्रधान होता है और इसमें

1. हर्यक, अलंकार सर्वस्व।

2. राजशेखर, काव्यमीमांसा (पटना, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद, 1965) पृ० 28।

गुप्ता तथा विषय का द्वैत रहता है। इस द्वैत की समाप्ति और भावात्मकता की मुख्यता के लिए भावना की अवस्था से रसावस्था में पहुँचना जरूरी होता है।

1.13 संस्कृत काव्यशास्त्र के अनुसार कवि के सम्पूर्ण व्यापार का पर्यवसान रस-सिद्धि में होता है, इसलिए उसका चरमोत्कर्ष रसावस्था है। कवि अथवा नाटक-कार द्वारा मानसिक घरातल पर किया गया भावन अर्थात् उन भावों का संयोजन जो काव्य-वस्तु के होने तथा उसे प्रभावोत्पादक बनाने के कारण हैं, और शब्दार्थमयी अभिव्यक्ति—दोनों प्रक्रियाएँ इसी सिद्धि की साधनाएँ हैं। अभिनवगुप्त की मान्यता है कि नाटककार जब तक उस रस पर अपने ध्यान को केन्द्रित नहीं कर लेता जिसको वह प्रदर्शित करना चाहता है तब तक वह प्रभावशाली रूप में विभाव, अनुभाव तथा अभि-चारी भावों को प्रकट नहीं कर सकता।¹ आनन्दवर्धन ने भी एकाधिक बार लिखा है कि—“रसबंधन ही कवि की प्रवृत्ति का मुख्य कारण है और इतिहास-वर्णन तो उसका उपाय मात्र है।”² राजशेखर ने सोलह प्रकार के काव्यायं-स्रोतों को गिनाया है—जिनमें श्रुति, स्मृति, इतिहास, पुराण, लोक आदि प्रमुख हैं—और फिर एक दलोक को उद्धृत किया है। जिसका तात्पर्य यह है कि “जिस प्रकार सूर्य की सतप्तकारिणी रश्मियाँ चन्द्रमा के रूप में परिणत होकर धीठल, कोमल और सतापहारिणी हो जाती हैं, उसी प्रकार तर्क-कर्कश सिद्धान्त भी कवि-कलाना का आधार लेकर माधुर्यमय बन जाते हैं।”³ मतलब यह कि रस-संवेद्य अर्थ-सम्प्रेषण ही कवि-कर्म का सर्वस्व है। काव्यशास्त्र में रस के चार विधायक तत्त्व माने गए हैं—विभाव, अनुभाव, सषारी भाव और स्थायीभाव। मूलतः स्थायीभाव काव्यकार और सामाजिक दोनों के अन्तःकरण में पहले से विद्यमान होता है और उसी का प्रसार ‘रस’ है, इसलिए जेप तीनों को क्रमशः रस का कारण, कार्य और सहकारी कारण कहा जा सकता है। कवि-कर्म अन्ततोगत्वा इन्हीं के योग से रस-निष्पत्ति का शब्दार्थमय व्यापार है। काव्य-सर्जना की इस रस-सिद्ध अवस्था पर पूर्वो-ल्लिखित ‘भावना’ में विषय या वस्तु का साधारणीकरण हो जाता है और वह शब्दार्थ के माध्यम में रस-संवेद्य हो उठती है। इस प्रकार ‘कविगत सवित्’ का ‘सर्वसवित्’ बन जाना ही गिरुक्षण की रसावस्था है। काव्यशास्त्र में इसे कवि-संवेदना की लोकोत्तर सविति कहा जाता है जिसके अभाव में यदि कोई रचना लिखी जाती है तो वह ‘काव्य’ न कही जाकर ‘काव्यानुकार’ अथवा ‘आलेखप्रस्थ’ कहावाती है।

1.14. काव्यशास्त्र में उपर्युक्त रस-संवेद्यता या रस-प्रतीति की निर्विघ्नता पर भी बल दिया गया है। आधुनिक शब्दावली में इसे रचना प्रक्रिया का अखण्डित होता कहा जाता है। अभिनवगुप्त के अनुसार रसविघ्न⁴ सात प्रकार के होते हैं—ज्ञान की

1. हिन्दी अभिनवभारती (पूर्वोद्धृत), पृ० 273।
2. आनन्दवर्धन, ध्वन्यालोक, तृतीय उद्योत की कारिका-19, प्रथम की-9।
3. राजशेखर, काव्यमीमांसा (वही), पृ० 95।
4. हिन्दी अभिनवभारती, पृ० 474।

अयोप्यता अथवा रसात्मक वर्ण-बोध की असमर्थता, स्वयत्त या परवत् रूप से देशकाल विशेष के प्रभाव से विचित्र न हो सकना, व्यक्तिगत सुख-दुःख के वशीभूत रहना, प्रतीति के उपायों का वैकल्य, स्फुटत्व का अभाव, अप्रधान की प्रधानता, और सशय-भावना। ये विघ्न रसस्रष्टा कवि और रससाहक सहृदय, दोनों के लिए हानिकारक हैं।

1.15. चूँकि संस्कृत काव्यशास्त्र की यह आधारभूत मान्यता है कि कवि-कर्म की प्रयोजनात्मक मार्थकता पाठको तक पहुँचने और उन्हें आह्लादित करते हुए लोकोत्तरता तक ले जाने में होती है, इसलिए उसमें पाठक-दर्शक या प्रमाता भी रचना की प्रक्रिया का महत्वपूर्ण एवं निर्णायक घटक माना गया है। कवि-व्यापार रस-सम्प्रेषणात्मक होता है। इसका सीधा मतलब है कि रचनाकार के मन में पाठक या सहृदय की पूर्व-कल्पना निरन्तर बनी रहती है। दूसरे शब्दों में कहे तो काव्यशास्त्र के अनुसार कवि और प्रमाता रचनात्मक अनुभव के सहपात्री होते हैं। अतः काव्यशास्त्रियों ने सर्वाधिक ध्यान इस बात पर दिया है कि सहृदय के गुण क्या होते हैं और वह किस प्रक्रिया से कविगत आशय या रसानुभव के तल तक पहुँचता है। उनके अनुसार रसिकत्व, राहुदयत्व प्रतिभाशक्ति, बौद्धिक आधारभूमि, कल्पनात्मक भावना या चर्चणा, मनोकायिक स्वस्थता और तन्मय होने की सामर्थ्य—दर्शक या पाठक के अनिवार्य गुण हैं। कहना न होगा कि प्रकारान्तर से ये गुण कवि-कर्तृत्व की भी वांछनीयताएँ हैं। अतः यह समझ लेना गलत होगा कि हर साधारण व्यक्ति 'प्रमाता' या 'प्राधानिक' होता है अथवा हर रचना हर व्यक्ति के लिए रची जा सकती है। संस्कृत काव्यशास्त्र में प्रमाता एक विशिष्ट गुण सम्पन्न व्यक्ति है जो विशिष्ट मानसिक प्रक्रिया की योग्यता के कारण ही काव्यानुभव का रसाशसन करता है। कान्तिचन्द्र पाण्डेय ने¹ अभिनवगुप्त के हवाले से, इस प्रक्रिया को इन्द्रियबोध के तल से रसानुभव के तल तक पहुँचने की मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया कहा है। उनके अनुसार काव्यशास्त्र-सम्मत इस प्रक्रिया में दर्शक या पाठक पहले रसानुभवोन्मुख होता हुआ इन्द्रियबोध के तल से प्रारम्भ करता है, इन्द्रियबोध के तल से आत्मविस्मृति के तल पर, आत्मविस्मृति से तन्मयता के तल तक, तन्मयता अथवा तादात्म्य से कल्पना तक कल्पना से भावतल तक और भाव के तल से पूर्ण साधारणी-भाव के तल तक पहुँचता है।

1.16. संस्कृत काव्यशास्त्र में कवि-वाणी अथवा कवि-कर्म की अभिव्यक्ति क्रिया का बहुत एक समूह विवेचन उपलब्ध होता है। 'वस्तु' और 'रूप' सम्बन्धी नये पाश्चात्य सिद्धान्तों की रोशनी से चूँबिया जाने वाले कुछ आधुनिक साहित्य-समीक्षकों की यह शिकायत सर्वथा अनुचित है कि भारतीय काव्यशास्त्र में रस को काव्यात्मा और शब्द को केवल सरीर कहकर दोनों में वरार ही पड़ा नहीं की गई है बल्कि रचनात्मक

अभिव्यक्ति को दूसरे स्थान पर रखा गया है या रसात्मक भावना की अनुपरी वना दिया गया है। तथ्य इसके एकदम विपरीत है। बहुत दूर न जाकर यदि हम काव्यशास्त्रियों द्वारा प्रस्तुत कुछ काव्य-परिभाषाओं पर ही दृष्टिपात करें तो स्पष्ट हो जाएगा कि उनमें 'रस' शब्द का प्रयोग विशेषण-रूप में किया गया है अथवा विशिष्ट प्रकार के शब्दार्थ को काव्य की सत्ता दी गई है। भ्रामह तो इस सीमा तक चले गए कि उन्होंने 'शब्दार्थों काव्यम्' की घोषणा की और फिर यह भी कहा कि काव्य में शब्द सौंदर्य द्वारा जितना चमत्कार उत्पन्न हो सकता है उतना अर्थ-सौन्दर्य द्वारा नहीं, कि सर्वप्रथम सौशब्द वाणी ही अपने मधुर विन्यास द्वारा हमें आह्लादित करती है, उस समय अर्थ-प्रतीति का कोई विषय उपस्थित नहीं भी हो सकता। फिर भी उन्होंने शब्दार्थों 'सहिती काव्यम्' कहकर काव्य की सत्ता शब्द और अर्थ दोनों में स्वीकार की।

पण्डितराज जयन्नाथ ने 'शब्द' के साथ 'रमणीयार्थ-प्रतिपादक' का और विश्वनाथ ने 'वाक्य' के साथ 'रसात्मक' का विशेषण लगाकर शब्द और वाक्य के विशिष्ट्य को रेखांकित किया। इसी प्रकार दण्डी ने 'इष्टार्थव्यवच्छिन्न पदावली' को काव्य का शरीर-लक्षण कहा तो धामन ने 'विशिष्टा पदरचना' को काव्यात्मा के रूप में स्थापित किया। मम्मट ने 'अदोष शब्दार्थ' को, कुन्तक ने 'शब्दार्थों सहितो वक्रकवि-व्यापार' को, हेमचन्द्र ने 'अदोषी सगुण सातकारो व शब्दार्थों' को और भोज ने 'निर्दोष गुणवत्काव्यमलकारैरलंकृतम्' को काव्य लक्षण में प्रमुखता देकर यह सिद्ध किया कि काव्य-व्यापार मूलतः सार्थक शब्द साधना ही का नाम है। संस्कृत कवियों एवं काव्य-शास्त्रियों के लिए शब्द ब्रह्म का प्रतीक रहा है क्योंकि आदि-दृष्टा की मानसी सृष्टि का जागतिक प्रकाशन इसके बिना असम्भव था। उन्होंने तो यह सिद्ध किया कि जहाँ तीव्र सृजनेच्छा होगी वहाँ शब्द भी उसके साथ उद्भूत हो उठेगा। काव्यशास्त्र में शब्द और अर्थ की (आधुनिक शब्दावली में 'रूप' एवं 'अन्तर्वस्तु की) सायुज्यता ही सिसृक्षण है; इन आयुज्यता का नाम 'वाणी' है जो 'वीणा-पाणि' अथवा काव्यदेवी के रूप में बिराट छन्द-लयात्मक सन्निपण की प्रतीक है। निष्कर्ष यह कि काव्यशास्त्र राजेंद्रा को शरीर तथा आत्मा या अभिव्यक्ति और भावना में विश्लेषणात्मक दूरी नहीं पैदा करता, उनमें व्याघोपान्तक सन्निपण की अविभाज्यता को रेखांकित करता है। इसे 'रस-ध्वनि' कहा जाता है जिसका गौरव-मान आनन्दवर्धन और अभिनवगुप्त जैसे आचार्यों तथा 'विक्रमाक देवचरित्रम्' के बिल्हण जैसे रचनाकार ने किया है जिसके अनुसार रस-ध्वनि से रहित काव्य-व्यापार 'शुकवाक्य पाठम्' है।

117—काव्यशास्त्रीय मनीषा ने यदि शब्दार्थ को काव्य स्वीकार किया है तो स्पष्ट है कि वह सृजन-व्यापार के भाविक तल के प्रति असावधान नहीं है। इस सदर्भ में उसने अक्षर ब्रह्म, व्याकरणशास्त्र, अलंकारशास्त्र, वाणी-विभेदो, शब्दशक्तियों, वाक्य-सपटना आदि का दोहन किया है और अनेक सुचर्चित सिद्धान्तों का प्रतिपादन भी। ये सिद्धान्त रचना की प्रक्रिया में अभिव्यक्ति के विकास को ध्यान में रखकर नहीं बल्कि धर्म-दर्शन, व्याकरणशास्त्र, पूर्ववर्ती आचार्य-मतों के खण्डन-मण्डन तथा अनेक कवियों

को भाषा के वर्गीकृत अध्ययन की प्रेरणा से इस प्रकार प्रतिपादित किए गए हैं कि इनसे काव्य-भाषा के वास्तवीय एवं निर्देशात्मक स्वरूप का उद्घाटन अधिक होता है। चूंकि इनका प्रयोजन कवि-कर्म का मार्ग-दर्शन है इसलिए रचना-प्रक्रिया के विशेष संदर्भ में ये परोक्ष रूप ही से प्रासंगिक नहे जा सकते हैं। वाणी को परा, वैखरी, मध्यमा और पश्यन्ती आदि के प्रकारों में बांटना; कवि के वास्तव्य को नियतिकृत नियमों से रहित, आह्लादैकमय, अनन्यपरतत्र तथा नवरसरुचिर सिद्ध करना; भाषा में शब्दार्थ की सम्पृक्ति, व्याकरणानुरूपता, नादमयता और छन्दोविविचिती इत्यादि पर बल देना; भाषा के आधार पर कवियों की श्रेणियाँ बनाना; पांचाली, वंदर्भी और गौड़ी आदि काव्य-रीतियों के मानक स्थापित करना—काव्यशास्त्र के ये सब विवेच्य विषय सितृक्षण के भाषायी आशय को तो केन्द्र में रखते हैं किन्तु कवि के व्यापार विशेष के रूप में उसका व्याख्यान नहीं करते। फिर भी आनन्दवर्धन¹ जैसे काव्यनित्तक ने कालिदास के हवाले से स्पष्ट किया है कि काव्य-रचना की प्रक्रिया में उपयुक्त भाषा-प्रयोग ही वह महत्वपूर्ण घटक है जो वषाह विषय को भी चाव एवं आस्वाद्य बनाता है—उदाहरण के लिए पावंती भगवती के सम्भोग-प्रसंग को कलात्मक रूप प्रदान करना। इसी प्रकार उन्होंने यह भी स्पष्ट किया है कि काव्य-भाषा के निर्माण में काव्य रूपों का आग्रह भी निर्धारक महत्व रखता है। इसीलिए एक ही कवि जब भिन्न-भिन्न काव्य रूपों में रचना करता है तब उसकी काव्य-रचना कभी असमासा, कभी मध्यसमासा और कभी दीर्घ-समासा हो जाती है। राजशेखर² तो यहाँ तक मानते हैं कि 'महाकवि' उसी को कहा जा सकता है जो काव्य के प्रबधात्मक रूप को रचते समय प्रदीर्घ भाषा-व्यापार की ताजगी को बनाये रखता है। उनके अनुसार 'महाकवि' से भी बड़ा कोई बिरला बिरबस्तरीय 'कविराज' होता है क्योंकि वह भिन्न-भिन्न भाषाओं में कलन चलाकर भिन्न भिन्न प्रबंधों और रसों की सृष्टि करता है।

साराशतः भारतीय काव्यशास्त्रीय विवेचना में यद्यपि रचनाकार की ओर से रचना की प्रक्रिया के उद्घाटन को केन्द्रीय महत्व प्रदान नहीं किया गया है, तथापि उसमें ऐसे अनेक सूत्र-संकेत विद्यमान हैं जिनकी समुचित व्याख्या से रचना-प्रक्रिया की आधुनिक अवस्थात्मक समझदारी को समृद्ध किया जा सकता है।

2. सौंदर्य शास्त्रियों एवं साहित्य-विचारकों द्वारा अवस्था-निर्धारण

हालांकि बहुत से सौंदर्यान्वयी और साहित्य-विचारक समय-समय पर कलात्मक सजनात्मकता के रहस्योद्घाटन की समस्या के साथ जूझते रहे हैं, फिर भी उसकी

1. आनन्दवर्धन, ध्वन्यालोक, तृतीय उद्योत की कारिका 7-9।

2. राजशेखर, काव्यमीमांसा (पटना, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद, 1965) पृ० 48

प्रक्रिया का अवस्थात्मक विवेचन बहुत कम विद्वानों ने किया है। जिन्होंने किया है उनमें से भी बहुत कम ऐसे हैं जो अपनी स्थापनाओं को दूर तक स्पष्ट होने का अवकाश देते हैं।

2.1 क्रोचे द्वारा निरूपित अवस्थाएँ

क्रोचे के अनुसार—“सौन्दर्यात्मक उत्पादन की पूरी प्रक्रिया का चार अवस्थाओं में चोटन किया जा सकता है। ये अवस्थाएँ हैं—(1) प्रभाव (इम्प्रेसन्स) ; (2) अभिव्यञ्जना (एक्सप्रेसशन) या आध्यात्मिक सौन्दर्यपरक सरलेपण (सिम्प्रचुअल एस्पेटिक सिथेसिस); (3) सुखात्मक संगति (हेडोनिस्टिक एक्स्पनिमेंट) या सौन्दर्यानन्द (एस्पेटिक प्लेजर); (4) सौंदर्यात्मक तथ्य का भौतिक दृश्यप्रपञ्च में रूपान्तरण (ट्रांस्लेशन ऑफ दि एस्पेटिक फेक्ट इन टु फिजिकल फेनॉमिना) अर्थात् ध्वनियों, स्वरको (टोन्स), हरकतों तथा रंग-रेखाओं के संयोजनों में बदलना।”¹

प्रभावों से क्रोचे का मतसब है स्वयं प्रकाश्य ज्ञान की गृहीतियाँ जो न सच्ची होती हैं न मिथ्या, बल्कि सिर्फ सृजानुभूतियाँ होती हैं। इन्हें प्रत्यक्षणाएँ (पर्सपेक्त्स) नहीं कहा जा सकता क्योंकि प्रत्यक्षण में किसी सामग्री के वास्तविक अस्तित्व की पूर्ण कल्पना रहती है। प्रत्यक्षणाएँ झूठी हो सकती हैं मगर सृजानुभूतियाँ पूरी या अधूरी तो हो सकती हैं, सच्ची या झूठी नहीं। क्रोचे इन्कार नहीं करते कि ‘प्रभाव’ पदार्थ जीवन से सम्बन्ध रखते हैं और सब तरह का स्वयं प्रकाश्य ज्ञान इन्हीं से प्राप्त होता है; लेकिन उनका कहना है कि स्वयं प्रकाश्य ज्ञान में विस्तार पाकर ये ‘प्रभाव’ इतने बदल जाते हैं कि इनके उत्स का निशान तक नहीं बचता। इस प्रकार कवि या कलाकार के रचना-कर्म की व्यावहारिक कार्याङ्गी (प्रेक्टिकल एक्टिविटी) नहीं कहना चाहिए। वह तो मात्र स्वयं प्रकाश की काल्पनिक व्यञ्जना है; और इस अर्थ में हम सारी कला को ‘भ्रान्ति’ (इल्यूजन) भी कह सकते हैं: भ्रान्ति का अर्थ सत्य से वैपरीत्य नहीं है। “भ्रान्ति और सत्य में घनिष्ठ सम्बन्ध इसलिए है क्योंकि पूर्ण एवं अविकल भ्रान्ति की कल्पना ही नहीं की जा सकती, अतः उसका कोई अस्तित्व नहीं रह जाता। भ्रान्ति के दो स्वर हैं, एक मिथ्या का समर्थन करता है, दूसरा उसका खण्डन करता है। यह विधि और निषेध का सघर्ष है जिसे प्रतिवेध (काट्राडिक्शन) कहते हैं।” “मिथ्या-समर्थक भ्रान्ति का खण्डन राखें हो जाता है, निर्णायक के मुख से नहीं, अपने-आप ही।”² अतः क्रोचे मानते हैं कि ‘प्रभाव’ की अवस्था से ही रचना प्रक्रिया न तो उपयोगवादी व्यापार

1. वी० क्रोचे, एस्पेटिकम (कलकत्ता, रूपा एंड कम्पनी), पृ० 96

2. वी० क्रोचे, सौन्दर्यशास्त्र के मूल तत्त्व (इलाहाबाद, किताब महल, 1967) पृ० 9। यह पुस्तक क्रोचे के ‘ए लेक्चर प्रिपेयर्ड फॉर दि इनब्रायेशन ऑफ दि राइस इस्टिच्यूट’ का हिन्दी अनुवाद है।

है और न नैतिकतावादी। "सत्संकल्प नीतिपरक व्यक्ति का अविच्छिन्न गुण है, कलाकार का नहीं।" "नैतिक ऊहापोहों को कला पर नहीं घटाया जा सकता।" "एक चित्र को जेल भेजने या मृत्युदण्ड देने के लिए कोई दण्ड-व्यवस्था नहीं है।" इतना ही नहीं, क्रोधे यहाँ तक मानते हैं कि रचना-कर्म में सीन कलाकर विश्वास-अविश्वास से परे होता है—केवल एक सर्जक। अतः उसका रचना-कर्म अवधारणात्मक ज्ञान (कामेन्चुअल कॉलेज) से निरपेक्ष तो होता ही है, वर्गों, प्ररूपों (टाइप्स), जातियों (स्पीसीज) और प्रभेदों (जेनेस) से भी कोई वास्ता नहीं रखता।

क्रोधे की मान्यता है कि रचना-प्रक्रिया की दूसरी अवस्था—अर्थात् अभिव्यजना—ही सर्वाधिक सौंदर्य बोधात्मक और वास्तविक होती है क्योंकि सौंदर्य-सम्य स्वयं अभिव्यजना-मात्र है; रूप (फार्म) और केवल रूप है। 'रूप' से उनका तात्पर्य है भावना और बिम्ब का पूर्व सिद्ध समन्वय जो स्वभाव से ही सच्चा अर्थात् सौंदर्यमय होता है। वह 'अन्तर्वस्तु' की झुठलाते नहीं, लेकिन उनका कहना है कि—“भावना या मन स्थिति एक विशिष्ट 'अन्तर्वस्तु' नहीं बरन् एक विशेष प्रकार के स्वयंप्रकाश्य ज्ञान द्वारा देखा गया सम्पूर्ण जगत है, और इसके बाहर किसी ऐसी 'अन्तर्वस्तु' की कल्पना नहीं की जा सकती जो स्वयं प्रकाश्य ज्ञानात्मक 'रूप' का ही एक विभिन्न स्वरूप न हो।”¹ उनका विश्वास है कि बिम्बरहित भावना भ्रमी होती है और भावना-रहित बिम्ब वृथ्वा होता है। कलाकार के रचना कर्म में इनका संश्लेषण हो जाता है। यह संश्लेषण ही अभिव्यजना अथवा कला है।

2.1.3. तीसरी अवस्था 'सुखात्मक रंगति' भी स्वयं प्रकाश्य ज्ञान ही का चरम रूप है। क्रोधे के अनुसार यह कलाकार के लिए सबसे बड़ा गर्व का सक्षण होता है जिसमें वह आर्किमिडिज के शब्दों में 'युरेका' या 'मैंने पा लिया' कह सकता है। यह एक तरह से विशुद्ध अभिव्यजना की स्थिति है जिसमें कलाकार द्वारा वांछनीय को 'पा लेने' का मतलब है सुन्दरता को कुरूपता से पृथक् कर देना। "कलाकार कुरूपता को, जो उस पर धावा बोलने की धमकी देती रहती है, बहिष्कृत करने के फलस्वरूप ही विशुद्ध अभिव्यजना की प्राप्ति कर पाता है। और यह कुरूपता उन उद्धेलित मानवीय सवैगों में निहित रहती है जो कला के विशुद्ध सवैगों का विरोध किया करते हैं। कलाकार की कमियाँ, उसकी भ्रान्त धारणाएँ, उसकी स्वच्छन्दता, उसकी जल्दबाजी, उसकी एक दृष्टि का कला पर और दूसरी का दर्शक प्रकाशक और समीक्षक पर टिकी रहना—ये सभी चीजें कला की बिम्ब-अभिव्यजना के गुप्त और स्वाभाविक आविर्भाव में बाधा डालती हैं।" स्पष्ट है कि क्रोधे वहाँ चित्त की एकाग्रता की बात कर रहे हैं जिसके बिना

1. वही, पृ० 14।

2. वही, पृ० 40।

3. वही, पृ० 88।

स्वयं प्रकाश्य ज्ञान का अधूरापन दूर नहीं हो सकता और सौन्दर्य-बोधोत्पत्तिक विमुक्त आनन्द को प्राप्त भी नहीं किया जा सकता। लेकिन वह इसे किसी तरह का मायास अवधान मानने को तैयार नहीं हैं। उनके अनुसार इसका सम्बन्ध अचेतन से भी नहीं है क्योंकि अचेतन की कार्यिकी कहने का अर्थ है इसका मशीनीकरण करना। “जो लोग कलात्मक प्रतिभा (जीनियस) के वैशिष्ट्य को अचेतन में देखते हैं वे उसे मानवता के आसन से गिरा देते हैं। स्वयंप्रकाश्य ज्ञानययी या कलात्मक प्रतिभा, मानवीय कार्यिकी के प्रत्येक प्रकार की तरह, हमेशा सचेतन होती है; अन्यथा वह अधी और मशीनी बन जायेगी। हाँ, उसमें आलोचक और इतिहासकार जैसी विमर्शक चेतनता (रिफ्लेक्टिव कांसाइनेस) नहीं होती जो उसके लिए जरूरी भी नहीं है।”¹

2.1.4 चौथी अवस्था में सौन्दर्यात्मक तत्त्व का भौतिक दृश्य-प्रपञ्च में रूपान्तरण होता है; वह शब्दों, ध्वनियों, स्वरों और रंग-रेखाओं में संयोजित होकर कलाकृतिक के आंशिक आधिभौतिक का कारण बनता है; लेकिन भौतिक दृश्य-प्रपञ्च की इस प्रतीयमान अनुरूपता का मतलब यह नहीं है कि कलाकृति या कला कोई भौतिक वस्तु बन जाती है। क्रोचे कला के भौतिकीकरण के विरुद्ध हैं। उनका तर्क है कि कला का तादात्म्य भौतिक सत्ता से नहीं हो सकता; कारण यह है कि भौतिक सत्ता और उसकी वस्तुएँ भिन्नमान एवं असत्य होती हैं जबकि कला परम-सत्य तथा अलौकिक आनन्द की प्रदात्री होती है, इसीलिए बहुत से लोग उसके लिए अपना मारा जीवन अर्पित कर देते हैं। फिर भी वह इतना स्वीकार करते हैं कि—“न्याय की दृष्टि से ‘कला भौतिक वस्तु है या नहीं’ और ‘क्या कला का भौतिक विधान सम्भव है,’ ये दोनों प्रश्न सर्वथा एक-दूसरे से भिन्न हैं। और यह भौतिक विधान सम्भव है क्योंकि इसे हम हमेशा करते ही रहते हैं। ऐसा तब होता है जब किसी कविता के अर्थ से और उसके रसास्वादन से हटकर हम उसमें प्रयुक्त शब्दों की गणना करने लगते हैं और उन्हें वर्णों और अक्षरों में विभाजित करने लगते हैं।”² इसका मतलब यह हुआ कि जब हम कला के अर्थ और उसके सृजन-व्यापार का विवेचन करते हैं तब उसका भौतिक विधान व्यर्थ हो जाता है।³ यह क्रोचे की सर्वाधिक विवादास्पद स्थापना है क्योंकि इसके तहत वह न तो शब्दों या अन्य माध्यमों के सिसृक्षात्मक महत्व को रेखांकित करते हैं और न ही कला के वर्गीकरण अथवा विधाओं और उनके भेदोपभेद को स्वीकार करते हैं।

2.1.5 क्रोचे ने आलोचकों से बहुत कड़ा मुसलूक किया है। आलोचकों और कलामीमांसकों ने भी उनकी कई स्थापनाओं पर शर-सधान किया है। इस विवाद का विवेचन यहाँ काम्य नहीं है। यहाँ ध्यान देने का बिन्दु यह है कि क्रोचे के द्वारा रचना-प्रक्रिया की अवस्थाओं का निर्धारण, प्रखर व्याख्या-भेद के बावजूद, मनोविज्ञान-सम्मत

1. क्रोचे, एस्टेटिक्स (पूर्वोद्धृत), पृ० 15।

2. क्रोचे, सौन्दर्यशास्त्र के मूल तत्व (पूर्वोद्धृत), पृ० 11।

अवस्था-निर्धारण के मूल सदगों से बहुत मेल खाता है। 'प्रभाव' की अवस्था का मतलब सचेतन या अनुभूति की समस्या-स्थापनात्मक अवस्था है; स्वयंप्रकाशयुगी बिम्बात्मक 'अभिव्यक्ति' की अनादिक अवस्था का अर्थ, प्रकारान्तर से, साहचर्यात्मक विचारण है; 'मुखात्मक सगति' भी स्वयंप्रकाशयुगी ज्ञान द्वारा समाधान को उछाल देने की स्फुरणात्मक या प्रदीप्ति की अवस्था है; और 'सौन्दर्यात्मक तथ्य का भौतिक रूपान्तरण' भी समाधान के आसन्निक में उसके स्थापित किये जाने के जरण हो का द्योतक है। यह नहीं भुनकना चाहिए कि जब क्रोचे ने अपनी सैद्धान्तिकी का निर्माण किया था तब रचना की प्रक्रिया को वर्णन ही की आँख से देखा जाता था, मनोविज्ञान के प्रगामी औजार काद में बने थे। कलात्मक व्यापार को गणित और विज्ञान से या अवधारणात्मक ज्ञान से अलगाने के लिए उन्होंने एक और अपने समय के दर्शन से बग़ायत की है और दूसरी ओर कला-कर्म को काम-प्रवृत्ति-अन्य प्रतिबिम्बन मानने वाले तत्कालीन मनोविज्ञान को असन्तुलित बुद्धि का परिणाम कह कर फटकारा है। स्वयंप्रकाशयुगी ज्ञान का अविजित क्षेत्र उनके सामने पड़ा था; कला की सर्वतन्त्र-स्वतन्त्रता को सिद्ध करने के लिए वह उसी में चक्कर काटते रहे।

2.2 अलेक्सेंडर द्वारा अवस्था-निर्धारण

अवस्थाओं के रास्ते से सर्जन-व्यापार की समस्या पर विचार करने वाले सौन्दर्य-वेत्ताओं में अलेक्सेंडर की दृष्टि अपेक्षाकृत अधिक यथार्थवादी है। उनके विवेचनानुसार इसकी जो रूपरेखा उभरती है उसमें चार अवस्थाओं पर बल दिया गया है। पहली अवस्था है कलाकार में बाह्य जगत के विषयों के समिकर्षण से उत्पन्न उत्कट उत्तेजना। यह उत्तेजना न तो मूल प्राकृतिक अथवा सकल्पहीन होती है और न ही किसी विशेष उपयोगितावादी मन्तव्य-पूर्ति की ओर धकेलने वाली अर्थात् अतीव व्यावहारिक है। यह तो बाह्यजागतिक विषयों जैसे कोई सुन्दर चेहरा, पर्वतीय दृश्य, कोई श्रावक दुर्घटना आदि—द्वारा भाव-जागरण की अवस्था है। इन जागृत भावों को अलेक्सेंडर 'भौतिक मनोभाव' (मैटीरियल पैशन्स) कहते हैं जो कलाकार की एकाग्रता के लिए उपयोगी उद्दीपनों का काम करते हैं। अपने-आप में ये सौन्दर्यबोधोपात्मक नहीं होते क्योंकि काम जीवन में इनका निकाल किसी भी सौन्दर्यविहीन कार्यिकी के व्यावहारिक रूप में हो सकता है। ये सौन्दर्यबोधोपात्मक तभी होते हैं जब इन्हें व्यावहारिकता से काट कर अभिव्यक्ति का विचारित विषय बना दिया जाता है। अतः रचना-प्रक्रिया की दूसरी अवस्था में कलाकार स्वयं को तमाम व्यावहारिक लगावों से खींच लेता है। यह एक तरह की अमम्प्यक्ति की अवस्था है जिसमें निर्व्यक्तिक दम से 'मत्य,' 'शिव' और 'सुन्दर' के मूल्यों को एकाकार किया जाता है ताकि यथार्थ का पूरा आत्मसात्करण किया जा सके। इन मूल्यों को कलाकार अपनी ओर से जागतिक विषयों पर नहीं लादता, बल्कि उन्हीं के भीतर से इन्हें निकाल लेता है। प्रारम्भिक अवस्थाओं उत्तेजना यहाँ पर एक अविस्मरणीय और ठोस प्रेरणा बन कर प्राण फूँकती है। इस तरह मन और प्रत्यक्षित,

यथार्थ के योग से कलाकार जो कुछ भी 'जान लेता' है उसे 'कर्मरूप' देना चाहता है। तीसरी अवस्था उस 'जान लेने' को अर्थात् सुविचारित सिमृष्टात्मक आवेग को आदान-सामग्री अर्थात् शब्दों, प्रस्तरों और रंग-द्रव्यों के माध्यम से उद्घाटित करने की या 'कर्म-रूप' देने की होती है। अन्ते के विपरीत, अलेक्सेंडर इस उपादान-सामग्री को अपूर्व महत्व देते हैं। उनके अनुसार कलाकार की वैयक्तिक रुचियों की भाँति अभिव्यक्ति के ये उपकरण भी विचारों के सामान्यीकरण को प्रभावित करते हैं, बल्कि कई बार तो उन पर हावी भी हो जाते हैं। "उदाहरण के लिए कविता में शब्दों की ध्वनि, लय और छन्दविधान काव्य-कर्म के अविच्छिन्न अंग होते हैं और किसी भी अन्य तत्व की अपेक्षा इनका महत्व शायद प्राथमिक होता है।"¹ इस उपादान-सामग्री की सशक्तता प्रायः कलाकार को बाध्य कर देती है कि वह अभिव्यक्ति-पूर्व के विम्वतात्मक विचारण में परिवर्तन लाकर अपनी रूपना को ताजा करे और अपनी प्रारम्भिक योजना से विचलन भी। अतः अलेक्सेंडर नहीं मानते कि रचनाकर्म पूर्णतया किसी योजना के अधीन निष्पन्न किया जा सकता है। उनके अनुसार कुछ आधारभूत विचारों और घटनाओं की रूपरेखा बना सकना तो कलाकार के वश में है, लेकिन अन्तर्धस्तु और रूप का सलयन किसी योजना के तहत नहीं किया जा सकता। इसकी अपनी एक लम्बी प्रक्रिया होती है जो पूरे रचना-व्यापार के दौरान सक्रिय रहती है और जिसकी सार्थकता या सफलता उपादान-सामग्री की सही प्राप्यता पर निर्भर करती है। चौथी अवस्था में कलात्मक उत्पादन, पूरी तरह अभिव्यक्त होने के बाद, पूर्णता को प्राप्त करता है। इस प्रकार एक अखण्ड कलाकृति प्रकाश में आती है।

2.3 ग्रॉमॉव द्वारा अवस्था-निर्धारण

रूसी सौन्दर्यशास्त्री ई० एस० ग्रॉमॉव ने रचना-प्रक्रिया की अवस्थाओं को सिलसिलेवार तो नहीं गिनाया है मगर कलात्मक गुणशीलता (टेलेंट) का विवेचन करते समय, प्रकाशान्तर से, उन्हीं को अपने अध्ययन में अन्तर्विष्ट किया है। उनका कहना है कि उक्त प्रक्रिया पर विचार करते समय हमें उसकी अतिसरलीकृत व्याख्याओं से सावधान रहना चाहिए क्योंकि उनमें रूपात्मक तलाश (फॉर्मल रिसर्च) को सैद्धान्तिक या कथ्यात्मक (थियेटिक) तलाश से विविकृत कर दिया जाता है। उदाहरण के लिए यह कहना कि कलाकार पहले जीवन का निरीक्षण करता है ताकि जीवन की उन महत्वपूर्ण तथा अनिवार्य विशिष्टताओं को पहचान सके जिन्हें उसने अपने प्रतिबिम्बन का विषय बनाना है, और फिर अपने निरीक्षणों या प्रभावों को अभिव्यक्त करने के लिए उपयुक्त 'रूप' की तलाश करता है—रचनाकर्म की ऐसी व्याख्या है जो केवल

प्रथम दर्शन पर ही विवक्षनीय प्रतीत हो सकती है। इस प्रकार की 'निदर्शी' (इनेस्ट्रेटिव) धारणा से रचना-कर्म को देखना प्रत्यक्षवादी (पॉजिटिविस्ट) दृष्टि का परिणाम होता है। वास्तव में कलात्मक गुणशीलता की सारी सन्नि, एकीकृत बिम्बों में सोचने की योग्यता में प्रकट होती है; और उसमें रूप तथा अन्तर्वस्तु अविभाज्य होते हैं।¹ अतः उनके अनुसार, इन दोनों को एक ही कार्यिकी के दो पहलू समझना चाहिए—भीतरी और बाहरी। कल्पना में मानसिक बिम्बों को नियोजित करना और जीवन के देखे-सुने को कलात्मक ढंग से अभिव्यक्त करना, इस कार्यिकी का आन्तरिक पहलू है; जबकि मानसिक बिम्बों का ध्वनियों, लक्ष्णों, रंगों और रेखाओं में प्रतीतिकीकरण उसके बाह्य पक्ष का द्योतक है। स्पष्ट है कि यह दूसरा पहलू एक तरह का 'तर्कनीकी कार्य' है; लेकिन यह 'तर्कनीकी कार्य' विद्युत् मानसिक अवस्था में भी जारी रहता है क्योंकि वहाँ भी कथ्य का निर्माण रूप सापेक्ष होता है। "गुणशीलता हमेशा वैयक्तिक और विशिष्ट होती है, लेकिन इस बात से रचना-प्रक्रिया को निर्धारित करने वाले वस्तुनिष्ठ नियम खारिज नहीं हो जाते, बल्कि इसमें उनकी पूर्वमान्यता निहित रहती है।"²

2.3 1. अतः ग्रॉमॉव के अनुसार सन्न-व्यापार का आरम्भ प्रेरणा-पूर्व अवस्था से होता है जिसे प्रेरणा की पृष्ठभूमि अथवा सांवेगिक एवं विवेकसम्मत सज्ञान (इमोशनल एण्ड रेशनल कॉगनीशन) की अवस्था कहा जा सकता है। इसमें एक ओर कलाकार की प्राकृतिक क्षमता, जिसको प्रशिक्षा द्वारा अजित नहीं किया जा सकता; और दूसरी ओर प्रशिक्षा एवं अभ्यास द्वारा विकसित गुणों का योग रहता है। भक्त यह अवस्था स्वयं-प्रकाश्य ज्ञान-प्रधान होती हुई भी यथार्थ के शीघ्र प्रत्यक्षण से शून्य कभी नहीं होती। दोनों का सम्बन्ध जीवन-सत्य की प्रारम्भिक जानकारी प्राप्त करने से है। स्वयं प्रकाश्य ज्ञान और कुछ नहीं बल्कि सत्य की प्रतीति की प्रक्रिया में बहुत से मध्यस्थ चरणों को घटा देने या छलाग से पार कर जाने की मानसिक योग्यता है जो तर्कमूलक सज्ञान की विरोधिनी न होकर उसी के महारे पलती और परिपुष्ट होती है। स्वयंप्रकाश्य ज्ञान ऐन्द्रिय भी होता है और प्रज्ञात्मक भी। कलाकार में ऐन्द्रिय ज्ञान की प्रमुखता होती है जो मात्रा की दृष्टि से इस प्रेरणा-पूर्व अवस्था में सर्वाधिक होता है और जिसे उसका वैयक्तिक अनुभव कहा जाता है। इसीलिए कलाकार, वैज्ञानिक की अपेक्षा, अनुमिति से अधिक काम लेता है। ऐन्द्रिय ज्ञान की प्रमुखता के कारण, रचना के इस चरण पर, कलाकार धिखरी हुई वीजानुभूति से घिर जाता है—“मानो स्वयंप्रकाश्य ज्ञान का बन्दी बन गया हो।” इसी बन्दीपने को तोड़ कर वह प्रेरणा की अवस्था में पहुँचता है।

2.3 2 यह उसकी रचना-प्रक्रिया का दूसरा चरण अर्थात् प्रेरणा-काल होता

1 ई० एस० ग्रॉमॉव, दि नेचर ऑफ आर्टिस्टिक टेलेंट, मार्क्सिस्ट लेनिनिस्ट (एस्थेटिक्स ... (मास्को, प्रॉग्रस पब्लिशर्स, 1980) पृ० 208।

2. वही, पृ० 209।

है। इस चरण पर “कलाकार की मानसिक और भौतिक शक्तियाँ अधिकतम तनावमयी होती हैं और वह सकल्प-निरपेक्ष होकर कार्यरत रहता है। इन सुखद क्षणों में वह स्वयं को बाह्य जगत से लगभग पूरी तरह काट लेता है और अपने काम पर सकेन्द्रण करता है।”¹ इस दौरान बहुत सी संवेदनाएँ (संवेद्यन्त्र), संदर्शनाएँ (वियन्ड्र) और विभ्रान्तियाँ (हेल्यूसिनेशन्स) उसमें उपजती हैं। जूँकि वह ज्यादा देर तक प्रयोजनहीनता की स्थिति में नहीं रह सकता, इसलिए वह रचना-प्रक्रिया की तीसरी अवस्था पर पहुँचता है।

2 3 3 इस चरण पर योगना का उद्गमन और कार्यान्वयन होता है। इसमें उनके सकल्प और आत्मानुशासन की विशेष भूमिका होती है। ग्रॉमॉव के शब्दों में— “कलाकार को संमत्प तथा प्रयोजनशीलता की भी उत्पत्ती ही आवश्यकता होती है जितनी कि स्वयंप्रकाश्य सृजन की। जहाँ कला-कर्म को अथ से इति तक पहुँचाने के लिए समय-सारणियाँ नहीं बनायी जाती वहाँ आत्मानुशासन का कोई अन्य विकल्प नहीं होता।”² उनके अनुसार योगनाबद्धता परिश्रमशीलता की कुजी होती है और इन दोनों के योग से रचना-प्रक्रिया में एक विशिष्ट गति मात्रा आती है। साथ ही रचनाकार को अपने कार्य में ऐसी पेशावर ढंग की महारत प्राप्त होती है कि वह सिमृक्षात्मक ‘मूड’ का दास नहीं रहता। इसे वह कलाकार की प्रवीणता या ‘प्रभुत्व-प्राप्ति’ (मास्टरी) कहते हैं जिससे एक ओर तो वह प्रत्यक्षित यथार्थ के वैचारिक विश्लेषण में समर्थ होता है और दूसरी ओर अभिव्यक्ति के साधनों अथवा कला-तकनीकों का समुचित इस्तेमाल भी करता है। ये दोनों प्रकार्य—अर्थात् मानसिक और आभिव्यक्तिक—सायुज्य होते हैं। सिमृक्षात्मक कल्पना के सहारे भाव-विम्बात्मक विचारण उसके मन-मस्तिष्क में उभरता है और शब्दों या रंगों आदि में दलता रहता है। इस प्रकार वह जीवन के सत्य को सौन्दर्य-बोधात्मक तरीकें से कलाकृति में मन्त्रेपित करता है।

2 4. रमेश कुंतल मेघ द्वारा अवस्था-निर्धारण

हिन्दी के सौन्दर्यशास्त्रीय समीक्षकों ने भी अन्तर्ज्ञानानुशासनात्मक उपागम से ‘सृजन प्रक्रिया’ पर प्रकाश डालते हुए उसकी अवस्थाओं का निरूपण किया है। इनमें रमेश कुंतल मेघ ने इस समस्या पर विस्तारपूर्वक विचार किया है। उन्होंने ‘सृजन प्रक्रिया के विकासमान चरण’ दीर्घक के अन्तर्गत इसकी पाँच अवस्थाएँ स्थापित की हैं जो मनोविज्ञान से, विशेष रूप में ‘साइनेक्टिक्स’ की स्थापनाओं से प्रभावित हैं। उनके अनुसार रचना-प्रक्रिया का ‘सर्वप्रथम चरण’ एक तरह के ‘चेतन’ उपक्रम का दीर्घावधिक काल होता है जिसमें सिमृष्ट ‘समस्या’ में ‘अन्तर्लिप्त’ होकर ऐन्द्रिय सदेशों और स्नायविक तनावों को मस्तिष्क में ग्रहण करता है। “इसमें विचारों तथा विम्बों को एक

1. वही, पृ० 205।

2. वही, पृ० 207।

संश्लिष्ट पूर्ण में, प्रत्यक्षकों को धारणाओं में रूपान्तरित करने के लिए चेतन संघर्ष होता है। यह संघर्ष चकराया हुआ होता है। यह चरण सर्जक को धैर्य का पाठ सिखाता है, उसे प्रतीक्षा करने का अनुशासन देता है और उसकी जीवन-दृष्टि तथा रूपाकृति सम्बन्धी कलात्मक परम्परा को विषय या समस्या या विम्ब से संयोजित करने की अस्तव्यस्त सम्भावनाओं की कुहेलिका प्रदान करता है। सृजन के लिए यह दशा अनिवार्य है क्योंकि इसमें अवचेतन में संचित सामग्री का आलोड़न होता है—अतस्त मं। इसमें सर्जक, चेतन माप-जोख के द्वारा रचना करने की कोशिश करता है, लेकिन रचना की प्रकृति इसके विपरीत होती है।¹ “सृजन प्रक्रिया के अन्तर्गत प्रथम चरण में समस्या से जूझने की निरर्थकता ही प्राप्त होती है।”² कुन्तल मेघ भी कुछ मनोविज्ञानशास्त्रियों की तरह मानते हैं कि इस अवस्था का एक ‘प्राथम्यम चरण’ भी होता है जो रचनाकार की ‘अन्तर्शक्ति’ से पूर्ण की मनोदशा का छोटक है जिसका विषय से सीधा सम्बन्ध नहीं भी हो सकता। दूसरे चरण में सर्जक चाहिए तौर पर स्वयं को विषय अथवा समस्या से पीछे हटा लेता है लेकिन अवचेतन में उसके साथ जुड़ा रहता है। यह वही अवस्था है जिसे ‘साइनेक्टिक्स’ में ‘परिचित’ को अपरिचित बनाना’ कहा गया है। कुन्तल मेघ इसे ‘साहचर्यों की अप्रासंगिकता के बहुरूप अवचेत आलोड़न’ का चरण कहते हैं। तीसरा चरण ‘अन्तर्दृष्टि की कौष’ का है जो मनोविज्ञान के अनुसार ‘प्रदीप्ति’ की अवस्था है “जहाँ सृजन का आत्मरत धर्म समाप्त होता है और माध्यम के नये धर्म की भूमिका प्रतीक्षा करती है।”³ इसमें सिसृक्षु सर्वोत्तम समाधान को चुन लेता है और उसके आसक्त में एक नयी धारणा का उदय होता है। चौथे चरण में कला-कौशल द्वारा विम्ब को नैतिक कृति या तार्किक सिद्धांत में ढाला जाता है, यहाँ ज्ञान, कौशल तथा सांस्कृतिक रुचि की विशेष भूमिका होती है। पाँचवीं और अन्तिम अवस्था में “एक भौतिक कला-कृति या वैज्ञानिक अन्वेषण” का आविर्भाव होता है “जिसमें सर्जक या अन्वेषक के वैयक्तिक तथा सामाजिक प्रयोजनों को चरितार्थता मिल जाती है।”⁴ ‘साइनेक्टिक्स’ में इसी को ‘विषय की स्वायत्तता’ कहा जाता है। इस प्रकार कुन्तल मेघ का प्रयास भी रचना की प्रक्रिया को वैज्ञानिक अन्वेषण तथा साहित्यकलात्मक उत्पादन, दोनों के सदर्म में ध्यात्यायित करना है; मगर साहित्य-सर्जन की आयामपरक वारिक्रियों को सोलने के लिए इनका सौन्दर्यपरक प्रात्याख्यान जरूरी है।

2.5 कुमार विमल द्वारा अवस्था-निर्धारण

कुमार विमल ने, यह मानकर कि कला-विवेचन या साहित्यालोचन के सदर्म में रचना प्रक्रिया की अर्थप्रतिपत्ति लवभग सुनिश्चित है—साहित्यालोचन के सदर्म में

1. रमेश कुन्तल मेघ, अथातो सौन्दर्य-जिज्ञासा (दिल्ली, मंकमिलन, 1977), पृ० 239।

2.3. वही, पृ० 240।

रचना प्रक्रिया के विश्लेषण का आशय है रचयिता के सर्जन-कर्म में लीन मन का विश्लेषणात्मक अध्ययन,¹ उसके तीन सघटनीय चरणों का उल्लेख किया है। उनके अनुसार “रचनाप्रक्रिया का प्रारम्भ रचयिता की एकाग्रता या अन्तःकेन्द्रण (कंसंट्रेशन) से होता है।”² अन्तःकेन्द्रण जिस तरह भी प्राप्त किया जाए, वह रचनाप्रारम्भ की पहली शर्त और रचना प्रक्रिया की पहली स्थिति है। जिस सर्जन घर्मों के पास अन्तःकेन्द्रण की शक्ति जितनी ही प्रचुर रहती है उसकी रचना शक्ति उतनी ही प्रखर और उत्कृष्ट होती है।³ उनकी मान्यता है कि रचनाकार के परिवेश या व्यक्तिगत जीवन के ऊहापोहों के अनुसार अन्तःकेन्द्रण की सामर्थ्य घटती-बढ़ती रहती है। हालांकि उन्हें रचनाकार की वस्तुजगत के साथ टकराहट का महत्व स्वीकार्य है, फिर भी वह निराशा के उदाहरण से स्पष्ट करते हैं कि इस टकराहट का नैरन्तर्य अन्तःकेन्द्रण के लिए घातक होता है।

2.5.1. ‘अन्तःकेन्द्रण’ के बाद वह अन्तःप्रेरण (इंस्पिरेशन) को “रचना प्रक्रिया की दृष्टि से कवि-मन का बहुत ही महत्वपूर्ण घटक तत्व” और फिर ‘स्मरण’ को ‘रचना प्रक्रिया का महत्वपूर्ण अंगभूत घटक’⁴ मानते हैं जो ‘रूपरचना’ के लिए वस्तु-सम्पुक्त आधार प्रदान करता है। यहाँ तीन प्रश्नों पर विचार करना जरूरी है। पहला यह कि क्या रचना प्रक्रिया का प्रारम्भ ‘अन्तःकेन्द्रण’ से होता है? नहीं। अन्तःकेन्द्रण (कंसंट्रेशन) शून्य पर नहीं किया जा सकता। रचनाकार किसी अनुभूत समस्या या विषय या प्रत्यक्षित सार्थक ही का अन्तःकेन्द्रण करता है। इसे उसके आरंभ और वस्तु जगत का द्वन्द्व कहते हैं जो रचना प्रक्रिया का प्रस्थान-बिन्दु होता है। यह द्वन्द्व सकेन्द्रण में बाधा कभी नहीं बनता बल्कि अनुभूतिजन्म तनाव के रास्ते से उन प्रभावों को उत्पन्न करता है जिन्हें सकेन्द्रण की कच्ची सामग्री कहा जा सकता है। सकेन्द्रण सभी सम्भव होता है जब रचनाकार स्वयं को सावेगिक अन्तर्लिप्ति से बाहर खींच कर समाधिस्थ होता है अर्थात् वैयक्तिक सदमों से अपने-आप को काट लेता है। वह अभिप्रेरित पहले होता है और अन्तःकेन्द्रण बाद में करता है। अतः रचना प्रक्रिया का विवेचन करते समय हमें ‘प्रेरणा’ को पहले और ‘अन्तःकेन्द्रण’ को बाद में रखना होगा।

2.5.2 दूसरा प्रश्न यह है कि क्या ‘अन्तःप्रेरण’, ‘अन्तःकेन्द्रण’ और ‘स्मरण’ आदि रचनाकार की प्रगुणताएँ हैं अथवा रचना की प्रक्रिया के सोपानात्मक घटक हैं? निश्चित रूप से ये रचनाकार ही के व्यक्तित्व-निर्धारक गुण हैं। और अगर हम यह मान कर चलते हैं कि रचना-कर्म इन्हीं का व्यावहारिक पक्ष है तो इनकी व्याख्या इस रूप में की जानी चाहिए कि ये रचनाकार की गुणवत्ताएँ नहीं, बल्कि रचना-व्यापार की

1. कुमार विमल, सृजन प्रक्रिया का सामान्य स्वरूप, काव्य-रचना-प्रक्रिया (पूर्वोद्धृत) पृ० 3।
2. वही, पृ० 9।
3. वही, पृ० 11।

अवगामी अवस्थाएँ प्रतीत हों; अर्थात् हमें यह बताना चाहिए कि रचना प्रक्रिया के क्रमिक विकास के किस चरण पर हमारी प्रतीति का किस चरण से सम्बन्धित होना है। जीमस प्रका यह है कि एक ओर :

रचयिता के सर्जनशील अन्तः

दूसरी ओर इसी 'रूपायण'

रचना प्रक्रिया की सामान्य स्वरूपता केवल 'भावन' के आन्तरिक धरातल तक सीमित करते हैं और 'सर्जन' या अभिव्यक्ति तथा उसके माध्यमों के बाह्य धरातल पर उसके व्यक्ति एवं विधा के अनुसार, विविधता में विश्वास रखते हैं। चूँकि उनके मत है कि "अभिव्यक्ति-माध्यम—बिम्ब, प्रतीक, अप्रस्तुत विधान इत्यादि"—सब प्रेयणीयता से जुड़े हुए 'सदर्म' हैं और "प्रेयणीयता से रचना प्रक्रिया का सम्बन्ध लेनी जुड़ता है जबकि रचयिता अपनी कृति के साथ ही आभ्यासको के विषय में सोचने लगता है"² इसलिए वह इस प्रक्रिया के घटकों का निर्धारण यही तक करते हैं जहाँ तक कि रचनाकार अपनी कलम या तूलिका को नहीं उठाता। पहली बात तो यह है कि रचना प्रक्रिया में बिम्बों, प्रतीकों और अप्रस्तुतविधान की भूमिका को पाठकीय अथवा दर्शकीय सम्प्रेषण तक सीमित नहीं किया जा सकता क्योंकि 'भावन' के स्तर पर भी रचनाकार का साहचर्यात्मक विचारण इन्हीं के माध्यम से सम्पन्न होता है। इसीलिए पूरी रचना प्रक्रिया को बिम्ब-निर्माण का व्यापार कहा जाता है। दूसरी बात यह है कि रचना करने की इच्छा या उद्भव ही सम्प्रेयणात्मक होता है, इसलिए यह मान्यता निर्भ्रान्त नहीं है कि रचना प्रक्रिया किसी विशेष चरण पर ही पाठक या आशसक के साथ जोड़ दी जाती है। भारतीय काव्यशास्त्र यदि रचना-व्यापार का विवेचन सहृदय को केन्द्र में रख कर करता है और केवल 'प्रतिभा' या सृजन-शक्ति के सदर्म में रचनाकार की ओर अधिक ध्यान देता है तो इसका मुख्य कारण यही है।

2.6. निर्मला जैन का अभिमत

निर्मला जैन ने 'तुलनात्मक साहित्यशास्त्र' के परिवृत्त में यद्यपि सहृदयनिष्ठ कला चिन्तन किया है, तथापि कवि या रचनाकार की सृजन प्रक्रिया पर भी विचार किया है। इस प्रक्रिया के क्रमबद्ध उद्घाटन की बजाए वह इसके कुछ बिन्दुओं ही को विवेचन का विषय बनाती हैं। उनके अनुसार "सृजन प्रक्रिया की प्रमुख समस्याएँ दो हैं—(1) काव्य-सृजन सर्वज्ञ चित्त की अर्चत क्रिया है अथवा सचेत? (2) काव्य-सृजन में कवि के कर्तृत्व की सीमा क्या है?"³ उनके निष्कर्षों से पता चलता है कि वह सिसृक्षण

1.2. वही, पृ० 8।

3. निर्मला जैन, रस-सिद्धान्त और सोन्दर्यशास्त्र (नयी दिल्ली, नेशनल पब्लिशिंग हाउस 1977), पृ० 416।

को अचेत-प्रधान क्रिया मानती हैं और उसमें कवि-कृतृत्व की निर्व्यक्तिकता पर बल देती हैं। दूसरे शब्दों में, उनके अनुसार सृजन प्रक्रिया की दो अवस्थाएँ हैं—एक, स्वयं-प्रकाश्य ज्ञान, प्रतिभा और अन्तर्दृष्टि से प्राप्त अनुभूति; और दूसरी, उस अनुभूति का निर्व्यक्तिकरण। कला-सृजन में 'सहजानुभूति' (स्वयं-प्रकाश्य ज्ञान) की महत्वाकित करते समय वह आयरिश उपन्यासकार और कला-चिन्तक ज्वाइस कैरी¹ के एक उद्धरण का हवाला देती हैं जो सारासत, रचना की प्रक्रिया को खोलता है। निर्मला जैन द्वारा परोक्षतः समर्पित इस हवाले के अनुसार सिसृक्षण का आरम्भ एक ऐसे अनुभव से होता है जिसके साथ अन्वेषण का बोध स्वभावतः जुड़ा रहता है। यह बोध कलाकार को चकित करता है और इसी को स्वयंप्रकाश्य ज्ञान या प्रेरणा कहते हैं। इसके साथ प्रत्यक्षण की अनुभूति सदैव सलग्न रहती है। यह अनुभूति शिशु-मुलभ होती है और प्रत्येक कलाकार को इसकी आवश्यकता जीवन-पर्यन्त बनी रहती है। यह एक प्रकार की नैसर्गिक क्षमता है—आदिम, मौलिक तथा नवनवोन्मेषमयी—जो शायद स्वयं रचना-कार से भी स्वतन्त्र होती है। यह संसार का मयातम्य और अप्रयत्नज ज्ञान है जिसका अवतरण रौशनी की किरण की तरह होता है। इसकी अवधि इतनी लघु होती है कि यदि इसे किसी स्मातं या वैचारिक बिम्ब में बाँध न लिया जाए तो तत्काल ओझल हो जाती है।

अतः, श्रोत्र की भाँति, इसी को कला का सर्वस्व मान लेना उचित प्रतीत नहीं होता। कला-सृजन वस्तुतः इस स्वयंप्रकाश्य ज्ञान या आश्चर्यजनक प्रारम्भिक अनुभूति तक का सम्बा और कष्टसाध्य रास्ता है जिसे तय करना आसान नहीं होता। अनुभूति की तरह अभिव्यक्ति अथवा अभिव्यञ्जना भी अन्वेषण का विषय होती है। कहा जा सकता है कि सहजानुभूति से अभिव्यञ्जना तक का यह सक्रमण एक प्रकार का अनुवाद है—अस्तित्व की एक अवस्था का दूसरी अवस्था में, ऐन्द्रिय प्रभाव का प्रतिफलन में। अतः सृजनप्रक्रिया का मूल प्रश्न अनुभूतियों को शब्दों में बाँधने मात्र का नहीं, सम्पूर्ण कलाकृति में उतारने का है। कलाकार जब प्रतीकात्मक रूपायण करता है तो ये प्रतीक ही सहजानुभूति को बाधा पहुँचाते हैं। चूँकि यह भी सम्भव नहीं कि पहले ही से शब्दों का रूपात्मक विधान या निर्धारण कर लिया जाए, इसलिए सृजन की प्रक्रिया में ही इनका निर्माण होता रहता है। यही वजह है कि महान कलाकार अपनी विषयवस्तु की खोज करने से पहले उसकी अभिव्यञ्जना के रूपों से अभिज्ञ नहीं रहता। वह मानो कृति के रचना-नियमों को समर्पित हो जाता है अर्थात् अपने सहज ज्ञान से कृति के मूल्यों को इस तरह पहचान लेता है कि अपनी पहचान का उसे पता तक नहीं चलता।

2.7. शिवकरण सिंह का प्रयास

शिवकरण सिंह ने अपने कला-सृजन-प्रक्रियात्मक शोधार्थ्ययन में 'रचना-प्रक्रिया' की विकासमान अवस्थाओं को रचना-प्रक्रिया के स्तर कहा जो सख्या में चार होते हैं— (1) तैयारी का काल (2) पूर्वगृहीत विचारों के पोषण, संवर्द्धन और परिवर्द्धन का काल (3) दीप्ति या स्फुरण का काल (4) परीक्षण का काल। ये वही अवस्थाएँ हैं जिनका उल्लेख मनोविज्ञान और रमेश कुन्तल मेघ के हवाले से किया जा चुका है। शिवकरण सिंह के अनुसार—“रचना-प्रक्रिया अति सूक्ष्म और गहन विषय है। हमने आरम्भ में ही संकेत कर दिया है कि ये स्तर औपचारिक हैं। इनमें हमें अपने कथ्य को अधिकतम स्पष्ट करने में सहायता मिल सकती है।”¹ इसमें संदेह नहीं कि यदि हम इन अवस्थाओं को रचना का 'मेकनिज्म' मानकर उसका विकल्पीय तथ्या अनात्म्य यन्त्रीकरण करने का प्रयास करेंगे तो ये अवस्थाएँ नितान्त औपचारिक, अपर्याप्त और कई बार अप्रासंगिक भी प्रतीत होगी; लेकिन अगर हम इन्हें नए नाम और नयी व्याख्याएँ देकर विवेचित करेंगे तो रचना की प्रक्रिया को समझने का सीधा रास्ता भी इन्हीं से प्राप्त होगा।

2.8 नगेन्द्र की अवस्था-निर्धारणात्मक स्थापनाएँ

विशुद्ध साहित्य-सृजन के सन्दर्भ में विम्ब-रचना की प्रक्रिया पर हिन्दी के मूर्धन्य विचारक नगेन्द्र ने गम्भीर मथन किया है और उनके निष्कर्ष उद्घाटक एवं विश्वसनीय हैं। वैसे तो उन्होंने मुख्य रूप से हम समस्या पर विचार किया है कि कवि अपनी अनुभूति को विम्ब का रूप कैसे देता है, लेकिन अपनी व्यापकता में यह समस्या काव्य-सर्जना और रचना की प्रक्रिया से सम्बन्ध रखती है।

चूँकि इस प्रक्रिया का प्रारम्भ रचनाकार की अनुभूति या मनोविज्ञान-सम्मत 'अनुभव' से होता है, इसलिए नगेन्द्र भी अपना विवेचन यही से शुरू करते हैं। उनके अनुसार—“अनुभव या अनुभूति का सम्बन्ध चार तत्वों से है : (1) आत्मा—जिसके लिए अस्तश्चेतना शब्द का प्रयोग करना अधिक समीचीन होगा, (2) मन, (3) इन्द्रियाँ और (4) विषय। सबसे पूर्व विषय का इन्द्रियों के साथ सन्निकर्ष होता है, फिर इन्द्रियों का मन के साथ और अन्त में मन का अन्तश्चेतना के साथ, जहाँ अनुभूति का वृत्त पूरा होकर उसके स्वरूप का निर्माण हो जाता है। इस प्रकार, प्रत्येक अनुभूति के साथ ऐन्द्रिय-मानसिक तत्वों के अतिरिक्त मूर्त पदार्थ आधार रूप में सम्पुष्ट रहते हैं और अनुभूति की प्रक्रिया मूर्त से आरम्भ होकर अमूर्त बन जाती है।”² वह स्पष्ट करते हैं कि यह अमूर्त

1. शिवकरण सिंह, कला-सृजन-प्रक्रिया और निराता (वाराणसी, सजय बुक सेंटर, 1978), पृ० 61।
2. नगेन्द्र, विम्ब-रचना की प्रक्रिया, काव्य-रचना-प्रक्रिया, सम्पा० कुमार विमल, पृ० 13।

अनुभूति (जैसे फूल को देखकर 'प्रीति' का उपजना) वाणी और कर्म आदि के माध्यम से पुनः मूर्त बन जाती है। कवि या रचनाकार का व्यापार मूलतः वाणी द्वारा अनुभूति को मूर्त रूप प्रदान करना है; दूसरे शब्दों में वह अनुभूति की विम्वात्मक अभिव्यक्ति करता है। इसलिए उनकी निश्चित धारणा है कि काव्य (व्यापक अर्थ में साहित्य) शब्दार्थ में की गई मानव-अनुभूति की कल्पनात्मक पुनः सृष्टि है।

2 8 2 अनुभूति की विम्वात्मक अभिव्यक्ति का पहला चरण है "भोगावस्था की समाप्ति के बाद अनुभूति का संस्कार में रूपान्तर। काव्य-रचना के समय समान प्रेरक परिस्थितियों में स्मृति और कल्पना की सहायता से कवि इस संस्कार को पुनर्जीवित करता है, अर्थात् अपनी पूर्वानुभूति की कल्पनात्मक आवृत्ति करता है।" ¹ उसकी असामान्य 'दर्शना-शक्ति' यही विशेष सहायक होती है जिसके बल पर वह अपने विवेक द्वारा अनावश्यक का त्याग और आवश्यक का ग्रहण करता हुआ समुचित संश्लेषण में सफल होता है। यह संश्लेषण ही रचनाकार की 'अनुभूति का निर्व्यक्तिकरण' है जो विम्ब-रचना या रचनाकार द्वारा की गयी कल्पनात्मक पुनः सृष्टि का प्रथम सोपान होता है। जब तक अनुभूति भोग का विषय बनी रहती है तब तक सर्जना सम्भव नहीं होती। 'स्वगत अनुभूति भोग का विषय है और भोग निष्क्रिय होता है—वह सर्जना नहीं कर सकता।' ² जैसे कि एकदम गर्म पिघले हुए धातु-द्रव से पदार्थ का निर्माण नहीं किया जा सकता वैसे ही अनुभूतमान स्थिति में विम्ब की सर्जना नहीं हो सकती। धातु-द्रव जब थोड़ा ठण्डा पड़कर पिण्ड-रूप होने लगता है तभी उसमें निर्माण की क्षमता भाती है। ³ अतः रचना की प्रक्रिया में भी प्रारम्भिक अनुभूति का व्यक्ति-ससर्गों से मुक्त होना आवश्यक है। नगेन्द्र के विचार में निर्व्यक्तिकरण का प्रकार्य भी कल्पना या भावना द्वारा सम्भव होता है और इसके लिए कवि-सिद्धि कई उपायों से काम लेता है—जैसे आत्म-सन्दर्भों से इतर उपकरणों का प्रयोग अथवा तटस्थ व्यक्तियों या वस्तुओं पर अनुभूति का आरोपण—जिसकी योजना काव्यशास्त्रीय 'विभाव', 'अनुभाव' आदि में की गयी है। यह आत्मनिष्ठ व अनुभूति का वस्तुनिष्ठ हो जाना है।

2 8 3. विशेष का साधारणीकरण इस प्रक्रिया का दूसरा चरण है। यहाँ रचनाकार प्रसंग-विधान के अगमृत 'विशेष' के सामान्य, सहृदय-सर्वेद्य धर्मों को उभारता हुआ प्रमुख तत्वों का साम्प्रदायिकरण करता है। ⁴ यहाँ तक तो कल्पना का व्यापार प्रमुख होता है। इसके बाद व्यञ्जना की प्रक्रिया होती है। अतः विम्बन-प्रक्रिया का तीसरा चरण शब्दार्थ के माध्यम से अभिव्यक्ति है जिसमें कवि "अन्त में, लक्षणा के प्रयोग द्वारा रूप-रेखाओं में रंग भर कर और अप्रस्तुत-विधान की सहायता से कलेवर को समृद्ध करता हुआ, विम्ब को पूर्णता प्रदान कर देता है।" ⁴

1. वही, पृ० 15।

2. वही, पृ० 16-17।

3. वही, पृ० 19।

2.8.4. इस प्रकार नगेन्द्र की रसवादी मान्यता के अनुसार बिम्बन की, दूसरे शब्दों में कल्पनात्मक रचना की प्रक्रिया का हेतु अनुभूति और उसका निर्व्यक्तिकरण है, इसका लक्ष्य साधारणीकरण है और माध्यम शब्दार्थमयी व्यञ्जना है। एक अन्य स्थान पर उन्होंने स्पष्ट किया है कि इस प्रक्रिया से सौन्दर्य के मूर्त रूप अर्थात् कलाकृति का अवतरण होता है। उनके अनुसार, सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से देखने पर, कलाकृति की रचना-प्रक्रिया के प्रति दो दृष्टिकोण उभर कर सामने आते हैं—एक है रिचर्ड्स आदि का भाववादी दृष्टिकोण, जिसके अनुसार कलाकार की सर्जनात्मक अनुभूति कृति में मूर्त होकर आशंसक की अनुभूति में विगलित हो जाती है, अर्थात् “रचना-प्रक्रिया की कहानी अनुभूति से आरम्भ होकर अनुभूति पर ही समाप्त होती है”, और दूसरा है नयी कविता का बिम्बवादी दृष्टिकोण जिसकी वस्तुवादी मान्यता के अनुसार ‘कलाकार मूर्त उपादानों में सामग्र्य और क्रम की योजना कर उसका निर्माण करता है और प्रमाता गोचर पदार्थ के रूप में उसका अनुभव करता है। ये दोनों मत ही अतिवाद से दूषित हैं। कलाकृति अनुभवगम्य होने पर भी अनुभूति मात्र नहीं है, और आस्वादन का विषय होने पर भी मूर्त वस्तु नहीं है। सामान्य विवेकमम्मत् दृष्टिकोण यह है कि वह सर्जनात्मक अनुभूति—सीधे शब्दों में भावप्रेरित सर्जनात्मक कल्पना—की मूर्त उपादानों द्वारा अभिव्यक्ति है जो निमित्त रूप से भावक की अनुभूति को उद्बुद्ध करती है।”¹

2.9 आनन्द प्रकाश दीक्षित द्वारा निर्धारित चरण

आनन्द प्रकाश दीक्षित ने, श्रोत्रे की आलोचना करते समय, सौन्दर्य-सृष्टि के तीन स्तरों का उल्लेख किया है जिसका प्रयोजन भारतीय सौन्दर्यशास्त्री सुरेन्द्रनाथदास गुप्त के मत का समर्थन करना है। श्रोत्रे ने कहा था कि आत्मा के विकास के तीन चरण होते हैं—कामना, इच्छा और कर्म। तीनों का अन्तर्लयन ही आत्माभिव्यञ्जना है अर्थात् कलाकार जब भावसवेगो की अभिव्यक्ति करता है तो उसका यह कार्य मूलतः इच्छा तथा कर्म ही का प्रकाशन होता है; अतः वस्तु और भाव-सवेग अभिन्न हैं। वासगुप्ता इस मत का खण्डन करते हैं। उनका तर्क है कि एक तो श्रोत्रे इच्छा तथा कर्म के साथ भावसवेगो की एकता का कारण स्पष्ट नहीं करते, दूसरे यह एकता ही वस्तुसत्य या तत्त्वस्वरूप नहीं मानी जा सकती, तीसरे इस सत्य या तत्त्व को मात्र स्वयं प्रकाश्य ज्ञान द्वारा कैसे प्राप्त किया जा सकता है, और चौथे अगर स्वयं प्रकाश्य ज्ञान का सम्बन्ध असामान्य विषय से है तो भावसवेगो, इच्छा या क्रिया से उसकी अविभाज्यता कैसे मानी जा सकती है? इसी सन्दर्भ में आनन्द प्रकाश दीक्षित लिखते हैं—“श्रोत्रे वीक्षा-वृत्ति से पूर्व सस्कारो की सत्ता स्वीकार न करके एक प्रकार की गड़बड़ी में पड़ गये हैं। सौन्दर्य-सृष्टि के वस्तुतः तीन

1. नगेन्द्र, भारतीय सौन्दर्यशास्त्र की भूमिका (नयी दिल्ली, मेसनस पब्लि० हाउस, 1974), पृ० 118।

स्तर माने जा सकते हैं—अस्पष्ट संस्कार, अनुभूति तथा बहिर्निर्माण।¹ यह मत भी नगेन्द्र की पूर्वोक्तित धारणा से मेल खाता है कि रचना-कर्म में अनुभूति ही अभिव्यक्ति नहीं होती बल्कि अनुभूति की सामान्यीकृत अभिव्यक्ति की जाती है। “काव्य में शब्द-शोधन व्यापार का विशेष महत्व है। यदि शब्द-शोधन को मानें तो केवल अनुभूति ही अभिव्यक्ति नहीं ठहरती विचार आकर उसका पथ रोक लेते हैं और विवेक उसे रास्ता दिखाता है। इस रूप में यह मानना ही उचित होगा कि अनुभूति शब्द-शोधन की पूर्ववर्तिनी है और वही अभिव्यक्ति नहीं है। कवि के साथ पाठक के चित्त को भी महत्व दे देने पर, उसे सत् मान लेने पर काव्यादि की भाषादि के रूप में बाह्य सत्ता स्वीकार करनी पड़ती है। यदि क्रोचे को यह काव्यादि की बाह्य सत्ता स्वीकार हो तो प्रकृति की बाह्य सत्ता को स्वीकार कर लेने और उसे सत् मान लेने में भी उन्हें कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिए।”²

2.10 राजूरकर द्वारा निर्धारित ‘स्तर’

व० ह० राजूरकर, कला-निर्माण-प्रक्रिया के छ स्तर मानते हैं—(1) वस्तु का अवबोधन (2) कल्पना शक्ति का कार्य प्रवण होकर ‘वस्तु’ के साथ सादात्म होने की प्रक्रिया, (3) व्यावहारिक सन्दर्भों से मुक्त होकर ‘वस्तु’ का निर्व्यक्तिक आकलन, (4) नवीन अनुभव के साथ पूर्वानुभवों का सश्लेषण, (5) पूर्वपरिचित कला-रूपों (फॉर्म) के साथ अनुभूति का सघर्ष एवं संगठन, (6) साव्यय कलाकृति का निर्माण। इन सब अवस्थाओं का सार यह है कि “अवबोधन और अभिव्यक्ति के लिए उत्सुक कलाकार के मानस की धृष्टी एवं अस्पष्ट अनुभूतियाँ जब कल्पना-शक्ति द्वारा अभिव्यक्तिकरण की ओर अग्रसर होने लगती हैं तब कलाकार के पूर्वानुभव, स्मृतियाँ, भावनाएँ एवं वस्तु-बिम्ब उसके सजग मानस पर मूर्त होकर अंकित होने लगते हैं। इन विविध बिम्बों में परस्पर आदान-प्रदान होकर परिवर्तन एवं सश्लेषण की प्रक्रिया पूर्ण होती है और एक नया संगठन-निर्माण होता है। इसी समय स्वीकृत कला-रूपों के मान-दण्ड उक्त प्रक्रिया में सम्मिलित होते हैं। बिम्बों की सश्लेषण-प्रक्रिया और कला-रूपों के मान-दण्ड इनके बीच परस्पर-पूरक परिवर्तन के पश्चात् कलाकृति सिद्ध होती है।” स्पष्ट है कि अवबोधित वस्तु से निर्मित ‘वस्तु’ भिन्न होती है, क्योंकि उपर्युक्त प्रक्रिया में अवबोधित वस्तु का पुनर्स्तुतीकरण न होकर ‘सृजन’ होता है।³ भारतीय रस-दर्शन और टी० एस० इलियट तथा मनोविज्ञान से प्रभावित इस अवस्था-निर्धारण का नगेन्द्र

1.2 गुरेन्द्रनाथ दासगुप्त, सौन्दर्य-सत्त्व, रूपान्तर तथा भूमिका लेखक आनन्द प्रकाश दीक्षित (इलाहाबाद, भारती भण्डार, 2017 वि०), भूमिका पृ० 17।

3. व० ह० राजूरकर, समीक्षा एक रचना, आलोचना : प्रक्रिया और स्वरूप, सम्पा० आनन्द प्रकाश दीक्षित (नयी दिल्ली, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, 1976), पृ० 37।

और आनन्द प्रकाश दीक्षित की मान्यताओं से तात्त्विक अभेद है। इन अवस्थाओं में पहली दोनो तथा चौथी और पाँचवी को एक ही शीर्षक के अन्तर्गत रखकर इनकी संख्या को सीमित किया जा सकता है।

2.11. निशान्तकेतु का अवस्था-निर्धारण

हिन्दी में अपेक्षाकृत अल्पज्ञात रचना-प्रक्रिया-विवेक निशान्तकेतु के अनुसार रचना-प्रक्रिया के तीन आयाम हैं—अनुभूति, चिन्तन और अभिव्यक्ति। अनुभूति निःशब्द होती है, इसलिए इसका सम्बन्ध सवेदना, स्नायु, हृदय और चित से है। चिन्तन के लिए मस्तिष्कीय शब्दाश्रय अपेक्षित है। अभिव्यक्ति का सम्बन्ध शिल्प अथवा विषय-विषयगत संस्कार-स्वरूप से है। अब रचना के लिए निःशब्द सवेद्यता, शब्दाश्रित चिन्तन तथा शिल्पाश्रित अभिव्यक्ति आवश्यक है।¹ उनका विचार है कि धर्म में जिसे 'आत्मा' और मनोविज्ञान में 'मन' कहा जाता है, उसके सन्दर्भ में भी इन आयामों की व्याख्या की जा सकती है। मन या आत्मा की तीन विकासमान शक्तियाँ होती हैं—मनोमयकोशमयी ज्ञान शक्ति जो भावों और विचारों की जननी है, प्राणमयकोशमयी इच्छा-शक्ति जो एपणाओं को उत्पन्न करती है; और अन्नमयकोशमयी कर्म-शक्ति जो विविध प्रकार की चेष्टाओं का कारण है। इन तीनों की परिणति क्रमशः अनु, वाम और कृति में होती है जो रचना-प्रक्रिया के भी उत्तरोत्तर परिणाम हैं। सौन्दर्यशास्त्र में इनकी व्याख्या अभ्यक्त संस्कार, अनुभूति और प्रतीकधर्मी वहिर्निरूपण के रूप में की जाती है। "अनुभव असीम होता है। अनुभोक्ता जब चिन्तक बनता है तब वह अपने को सीमित और खण्डता-सापेक्ष कर लेता है। अनुभूति में सचता (यूनिटी) होती है जबकि चिन्तन (नेटल थॉट) में खण्डता (फ्रेगमेंट)। अनुभूति जन्म समस्तता जन-चिन्तन में अनुबद्ध होती है तब तसीम बन जाती है। अभिव्यक्ति के धरातल पर यह सीमा और लघुतर हो जाती है। अनुभोक्ता अपनी प्राणिक अनुभूति (संस्कार जस्य) को मानसिक धरातल पर चिन्तन के माध्यम से पुनरनुभूत करने की शक्ति रखता है। यही उसे कल्पना, अनुचिन्तन (कांटेम्प्लेशन), विम्ब, प्रतीक इत्यादि की शब्दाश्रित आवश्यकता होती है। रचनाकार जब अनुभूत को मानसिक अनुभव के धरातल पर उतारता है तब उपचेतन और अचेतन अनेक रूपों में क्रियाशील होने लगते हैं।"²

1.12. वी० के० गौकक का अवस्था-निर्धारण

अंग्रेजी भाषा और साहित्य के भारतीय विद्वान विनायक कृष्ण गौकक ने भारतीय परिप्रेक्ष्य में कविता पर व्यापक दृष्टिपात करते हुए काव्य प्रक्रिया (पौइटिक प्रोसेस) पर

1.2. निशान्तकेतु, काव्य रचना-प्रक्रिया तथा शब्दानुबन्ध, काव्य-रचना-प्रक्रिया, सम्पा० कुमार विमल (पूर्वाद्धृत), पृ० 235-36; 237।

भी लगभग दस पृष्ठों का एक अध्याय लिखा है। वह महर्षि अरविन्द के इस वाक्य को आदर्श मानते हैं कि 'काव्य यथार्थ-सत्ता का मन्त्र है' अर्थात् यथार्थ का भाषा में स्यात्मक उद्घाटन है। उनके अनुसार काव्यात्मक रचना की प्रक्रिया ने सौन्दर्यशास्त्र के इतिहास में बहुत से सकेत-शब्दों (की वर्ड्स) को जन्म दिया है। उदाहरण के लिए प्लेटो और ब्लेक द्वारा व्यवहृत 'प्रेरणा' या 'कल्पना', अरस्तू का 'अनुकरण', शीवे द्वारा प्रयुक्त 'अभिव्यजना' और तॉलस्टॉय का 'प्रत्यायन' (पर्सुएशन) जो शायद बर्नार्ड शा को भी पसन्द आ जाता—ऐसे शब्द हैं जो काव्य-सिसृक्षण के किसी एक पहलू पर ज्यादा बस देते हैं।

गोकक की मान्यता है कि 'प्रेरणा' इस प्रक्रिया का प्रथम चरण है। 'काव्य-रचना का प्रादम्भ प्रेरणा से होता है जो कि कलाकार द्वारा यथार्थ के किसी महत्त्वपूर्ण पक्ष के साथ तादात्म्य से उत्पन्न एक तीव्र प्रत्यक्षणा कही जा सकती है। वह इसके परिणामस्वरूप एक विषय या वस्तु को उसके तथ्यात्मक साहचर्यों या फाजतू गुणों से पृथक् कर लेता है और उसके गहन आभ्यन्तर से सीधा साक्षात्कार करता है। यह तादात्म्य ही उसे यथार्थ के उद्घाटन या अन्वेषण में सहायक होता है।¹ यह प्रत्यक्षणा ही की नहीं सदृश की अवस्था भी है क्योंकि यहाँ कलाकार का अपना अनुभव, स्वभाव और उसकी अभिमुखताएँ उसके दृष्टिकोण का निर्धारण करती हैं। इसे न तो 'अनुकरण' कहा जा सकता है और न विद्युद् स्वयंप्रकाश ज्ञान की अवस्था। इसमें सावैगिक तीव्रता, दीप्ति और विचारण का सम्मिलित हाथ होता है, यहाँ तक कि यह अवस्था भावी कलाकृति के रूपाकार को भी प्रभावित करती है। 'काव्य-प्रक्रिया का दूसरा चरण सम्प्रेषण (कम्प्युनिकेशन) का होता है। सदृशना (विजन) यहाँ पर निश्चित कथ्य (थीम) का रूप धारण करती है और वह कथ्य भाषा में रूपायित होकर अपने लिए शब्दों का कल्पना-भवन बनाना चाहता है। यदि मन या आत्मा से कलाकार को प्रेरणा प्राप्त होती है, जीवन से दृष्टिकोण मिलता है और प्रहर्ष से आत्माभिव्यक्ति की लब्धि होती है तो सम्प्रेषण-प्रक्रिया पर सौन्दर्य का प्रभुत्व होता है। कल्पना-गवित यहाँ पर असमान वस्तुओं में भी समानता ढूँढ लेती है। हम पहले ही कह चुके हैं कि कल्पना वह सामर्थ्य है जो कवि की सहजानुभूतियों के लिए उपयुक्त विम्ब का विधान करती है। सम्प्रेषण का सम्बन्ध साहित्य-रूप (लिटरेरी फॉर्म) से होता है जिसे कलाकार अपनी सामग्री के लिए चुनता है; प्रतीक से लेकर रूपक तक का वह विम्बविधान जो कलाकार की सदृशना, अभिमुखताओं और मनोभावों आदि को घेरे रहता है, वह होती जिसमें सामग्री को ढाला जाता है, वह लय जो सदृशना की अनुगूँज बनती है, और वह शब्द-योजना जो सदृशना एवं कथ्य के लिए भाषिक सुत्यता प्रदान करती है—सभी सम्प्रेषण के घटक

1. विनायक कृष्ण गोकक, एन इट्रेप्रल व्यू ऑफ़ पौइट्री (नयी दिल्ली, अभिनव पब्लिकेशन्स, 1975) पृ० 2।

हैं।¹ गोकक के अनुसार काव्य-सर्जना का तीसरा चरण है प्रत्यायन। “प्रत्यायन (पर्सुएशन) इस प्रक्रिया का अन्तिम चरण है जिसका अविष्टाता ‘सत्य’ नामक देवता है।”² यह वह अवस्था है जहाँ कलाकृति आविर्भूत होकर पाठक तक पहुँचती है और उसे कलाकार के अनुभव का प्रत्यायन कराती है। यहाँ औचित्य की प्रमुख भूमिका होती है जिसके बिना किसी भी महान प्रतिभा की कोई भी कलात्मक परिणति खण्डित हो सकती है। अतः ‘प्रत्यायन’ का निहितार्थ है कलाकृति का स्वीकार्य होना।

3. रचनाकारों के अनुसार रचना-कर्म की अवस्थाएँ

हालांकि रचना-प्रक्रिया विषयक सर्वाधिक जानकारी रचनाकारों के आत्मनाम्य से प्राप्त होती है, फिर भी इस जानकारी में क्रमबद्धता या उत्तरोत्तर विवेचन का इतना अभाव है कि विधिवत अवस्था-निर्धारण की दृष्टि से बहुत कम रचनाकारों को उद्धृत किया जा सकता है। जिन गुने-चुने रचनाकारों ने इस प्रक्रिया की अवस्थाओं का उद्घाटन किया है उनमें भी अधिकांश ऐसे हैं जिन्हें माहित्म्यिक समीक्षा या कलात्मक विवेचन-विरलेपण के क्षेत्र में बहुत मान्यता नहीं प्राप्त है। अतः यह नहीं कहा जा सकता कि इनके कथन किस सीमा तक आपव्यक्तियाँ हैं और कहाँ तक आरंभिक ज्ञान-विज्ञान की अध्ययन से प्राप्त सूचनाओं द्वारा प्रभावित हैं। कई रचनाकारों के वक्तव्यों की पूर्ण पुष्टि उनके अपने रचनात्मक साहित्य द्वारा भी नहीं होती। इसकी एक वजह शायद यह है कि रचनाकर्म के दौरान रचनाकार जिस सकुस मार्ग से गुजरता है वह एक तो पूरी तरह शब्दों में बंध नहीं पाता और दूसरे रचना की समाप्ति पर उसकी पूर्णवृत्ति सम्भव नहीं होती। यहाँ दो प्रकार के रचनाकारों का हवाला दिया जा रहा है—एक वे जिनके आत्मविवरण साहित्य-कला के क्षेत्र में चर्चा का विषय है या चर्चित होने की क्षमता रखते हैं और दूसरे हिन्दी के कुछ समकालीन रचनाकार हैं जिनसे हमने प्रश्नोत्तरी की माध्यम से सम्पर्क स्थापित किया है।

3.1 स्टीफन स्पेंडर का अनुभव

रचना-प्रक्रिया की बात छिड़ती है तो स्टीफन स्पेंडर की ‘मेकिंग ऑफ ए पॉइम’ का उल्लेख अवश्य किया जाता है। उनके विचार में सर्जनशील लेखन की मूल समस्या अनिवार्य रूप से संकेन्द्रण या सान्द्रण की है। रचनाकारों की सनक के जितने भी किस्से प्रसिद्ध हैं उन सबका सम्बन्ध ऐसी यान्त्रिक आदतों से है जिन्हें उन्होंने संकेन्द्रण के क्रम में विकसित कर लिया होता है। लेखन के दौरान किया गया संकेन्द्रण गणित के प्रश्न को हल करने के लिए वांछित मनोयोग से भिन्न होता है। “यह मनोयोग के केन्द्रीकरण का विशेष तरीका है जिससे कवि को अपने विचार-विकास की सम्भावनाओं और अर्था-

पत्तियों का बोध रहता है। इसकी तुलना एक पौधे से की जा सकती है जो मशीन की तरह एक ही दिशा में विकास पाने के लिए सकेन्द्रण नहीं करता बल्कि कई दिशाओं में विकसित होता है—एक ही समय पर वह पत्तों द्वारा उष्णता एवं प्रकाश को ग्रहण करता है और अपनी जड़ों द्वारा पानी को।¹ सकेन्द्रण किसी भी विधि और गति से क्यों न किया जाए इसका सम्बन्ध प्रयोजन अथवा आशय की अखण्डता को, बिना किसी भटकाव के, बनाये रखना होता है। स्पेंडर बताते हैं कि उनकी यह शक्ति कमजोर है इसलिए वह मन में उमड़ने वाले सभी विचारों को नोटबुक में लिख लेते हैं और फिर उनका यथास्थान उपयोग करते हैं। यही वजह है कि एक कविता लिखने के लिए उनके सामने लगभग दस कविताओं की रूप-रेखा रहती है जिनमें से अधिकांश का त्याग करना पड़ता है। सकेन्द्रण के लिए किसी सदृशना या 'विजन' का सामने होना जरूरी है। उदाहरण के लिए किसी खड़ी चट्टान के नीचे फैले हुए समुद्र की सदृशना। चट्टान के ऊपर खेत है, घर है, मैदान है। कवि के लिए इन सबका प्रतीकात्मक मूल्य होता है। समुद्र मृत्यु एवं अनन्तता का प्रतीक बन जाता है और शीष्मकालीन मैदान उस मानव-पीढ़ी का जो मृत्यु के आनन्त्य में विलीन हो जायेगी।

चूंकि सकेन्द्रण प्रायः अभ्यास एवं श्रम द्वारा साध्य होता है, इसलिए यह नहीं सोच लेना चाहिए कि रचना-प्रक्रिया में प्रेरणा नाम की कोई चीज नहीं होती या "केवल स्पेंडर ही ऐसा कवि है जो अभिप्रेरित नहीं होता।" प्रेरणा, किसी कविता का भाव और अन्त दोनों होती है अर्थात् यह कविता की अभिप्रेरक शक्ति भी है और उसका उद्देश्य भी। अतः भले ही स्पेंडर ने अपने विवेचन में सकेन्द्रण पर पहले विचार किया है, क्रम की दृष्टि से वह प्रेरणा की अवस्था को पहला चरण मानते हैं। इस अवस्था पर लेखक को अपने प्रत्यक्ष अनुभव के फलस्वरूप कविता के केन्द्रीय भाव या विचार का धुंधला सा प्रकाश मिलता है जो प्रायः कविता की पहली पंक्ति का रूप धारण करता है। स्पेंडर के शब्दों में "प्रेरणा-विगमक मेरा व्यक्तिगत अनुभव यह है कि यहाँ एक पंक्ति या एक सूत्र या एक शब्द की उगलबिही होती है जिसकी अस्पष्टता विचार के धुंधले बादल की तरह होती है और उसे मैं शब्दों की बीछार में सघनित करना चाहता हूँ।"²

3.1.2. यहाँ से कल्पनात्मक चिन्तन प्रारम्भ होता है जिसके लिए स्मरण की आवश्यकता होती है। अतः कविता-लेखन की प्रक्रिया में अगली अवस्था स्मरण की है। "यदि एक विशेष प्रकार का सकेन्द्रण कविता के रहस्योद्घाटन के लिए जरूरी अनुशासन है तो एक विशेष प्रकार से इस्तेमाल की जाने वाली स्मरण-युक्त काव्यात्मक प्रतिभा को प्रकृति से गिना हुआ खजाना है। कवि प्रथमतः वह व्यक्ति होता है जो उन ऐन्द्रिय

1. स्टीफन स्पेंडर, दि मेकिंग ऑफ ए गोइंग, दि क्रिएटिव प्रोसेस, सम्पा० बी० घिसे-लिन (लन्दन, न्यू इंग्लिश लाइब्रेरी, 1952), पृ० 113।

2. वही, पृ० 118।

प्रभावों को कभी नहीं भूलता जो उसके अनुभव से गुजर चुके होते हैं और जिन्हें वह 'उनकी मौलिक ताज़गी के साथ बार-बार जी सकता है।'¹ स्पेंडर स्मरण को कलाकार का अतिविकसित और सूक्ष्मग्राही संयन्त्र कहते हैं। यह 'स्मरण' मनुष्य की उस सामान्य स्मृति से भिन्न होता है जिसके कारण वह लोगों के टेलिफोन-नम्बर या पते याद रख सकता है। इस अर्थ में तो रचनाकार भूलवकड़ होता है लेकिन अनुभव-संवेदन को बाद के साहचर्यात्मक विचरण के साथ जोड़ने का कार्य वह अपने समृद्ध एवं असामान्य स्मरण द्वारा ही सम्पन्न करता है। उसकी सर्जनारमक कल्पना भी इसी स्मरण पर आश्रित होती है क्योंकि वह ऐसा कुछ भी कल्पित नहीं करता जो पहले से उसे ज्ञात अथवा ज्ञात से सम्बन्धित न हो।

3 1.3. स्मरण के बाद स्पेंडर कवि की आस्था (फैथ) पर बल देते हैं। आस्था का एक अर्थ अपने रचनाकर्म या पेशे में विश्वास है जो अपनी तीव्रता में रहस्यात्मक होता है और सिद्धांत को प्राणवान् बनाता है। उदाहरण के लिए शेक्सपियर को अपनी कविताओं या नाट्य-रचनाओं की अमरता में अगाध विश्वास था। स्वयं स्पेंडर स्वीकार करते हैं कि उन्हें किशोरावस्था से ही अपने कवि-कर्म की परग पावनता में आस्था रही है। सच्चा कवि अधिकार और सत्ता नहीं चाहता लेकिन कभी-कभी यदि वह आत्माभिमानी और महत्वाकांक्षी प्रतीत होता है तो ये भी उसकी आस्था ही के पवित्र रूप होते हैं क्योंकि इनका सम्बन्ध उसकी संवेदनशीलता, उसके भाषा पर अधिकार और अन्य प्रकार के वैशिष्ट्य से होता है जिसकी उपलब्धि मतदान और चुनावों के माध्यम से नहीं होती। उसकी आस्था विनम्रता की सूचक भी है, वह जानता है कि अन्तिम निर्णय उसके हाथ में नहीं हो सकता। इसलिए उसके रचना-व्यापार की परिणतियाँ समय की अग्नि-परीक्षा के हवाले हो जाती हैं। इस दृष्टि से आस्था उसके कर्म का औचित्य भी है।

3 1.4. काव्य-रचना के अभिव्यक्ति-गुण में स्पेंडर गीत-तत्व के संयोजन को भग्न महत्व देते हैं। "यह एक ऐसा गीत है जिसे कविता धारण करेगी—यह कविता जो अभी तक पूरी तरह सीधी भी नहीं गई; यह कविता की चेतना में कविता का सनातन गर्भाशय है जिसे उर्वरणीयमुखी बीज की प्रतीक्षा रहती है।"² यह शब्द-संगीत है जिसमें छन्द, लय, ध्वनि और स्वर एक-एक हो जाते हैं और जिसकी साधना बहुत कठिन होती है। इसीलिए स्पेंडर कवि के धार्मिक व्यापार को 'देवता के साथ मल्ल युद्ध' कहते हैं। स्पेंडर इस पक्ष का भी व्योरा देते हैं कि रचना की समाप्ति पर रचनाकार को कैसा लगता है। "आमतौर पर जब मैं कोई कविता समाप्त करता हूँ तो सोचता हूँ कि यह मेरी सर्वोत्तम कविता है और मैं उसे तत्काल छपवाना चाहता हूँ। इसका आशिक कारण यह होता है कि मैं तभी लिखता हूँ जब मेरे पास कुछ नया कहने को होता है और वह मुझे अपने पूर्व-रचित से अधिक सार्थक प्रतीत होते हैं, अपने अतीत की अपेक्षा मुझे अपने

1. वही, पृ० 120।

2. वही, पृ० 124।

वर्तमान और भविष्य से अधिक आशा लगी रहती है। कविता की समाप्ति के कुछ दिन बाद मैं उसे अतीत में निर्वासित कर देता हूँ; उन सब निरर्थक प्रयत्नों या पुस्तकों में जिन्हें मैं खोलना नहीं चाहता।”¹

स्पेंडर ने अपने काव्य-निर्माण का जो विवरण प्रस्तुत किया है उसमें सकेन्द्रण, प्रेरणा, स्मरण, आस्था और गीत-तत्व (सांग) वस्तुतः रचना-प्रक्रिया के चरण न होकर उपस्कारक तत्व हैं। कुमार विमल के हवाले से यह बात पहले ही स्पष्ट की जा चुकी है क्योंकि उनका विवेचन भी मूलतः स्पेंडर की ‘दि मोविंग ऑफ ए गोइम’ से प्रभावित है।

3.2. मयाकोव्स्की का अनुभव

प्रसिद्ध कवि अ्लादीमिर मयाकोव्स्की ने काव्य-सर्जन के लिए पांच ‘प्रारम्भिक बातें’ या धर्तें निर्धारित की हैं। पहली बात—सामाजिक मांग; अर्थात् समाज में ऐसी दायित्वमयी अपेक्षा का होना जिसे इस प्रकार के काव्यात्मक या अन्य-विधात्मक लेखन द्वारा ही पूरा किया जा सकता है। दूसरे शब्दों में, रचनाकार की विचारणीय समस्या यदि समकालीन समाज में नहीं है तो सार्थक रचना-व्यापार शुरू नहीं किया जा सकता। दूसरी बात—पूर्वनिश्चित लक्ष्य की स्पष्टता या समस्या के बारे में अपने वर्ग की इच्छाओं का ज्ञान। उदाहरण के लिए अगर सामाजिक मांग है कि किसी मोर्चे पर जाने वाले सिपाहियों के लिए गीत लिखा जाए तो रचनाकार इसी विषय का चयन करता है और तदनुरूप अपने वर्ग की इच्छानुसार यह लक्ष्य निर्धारित करता है कि कविता के कव्य में शब्दों को चूर-चूर कर दिया जाए। तीसरी बात—शब्द सामग्री; अर्थात् “आपकी खोपड़ी के भण्डार या कोठार को निरन्तर आवश्यक; सार्थक, दुर्लभ, आविष्कृत नवीकृत, रचित तथा हर प्रकार के कल्पित शब्दों से भरा जाना चाहिए।”² मिसाल के तौर पर उपर्युक्त प्रसंग में ‘सामग्री’ से मतलब है सेना की बोलचाल की शब्दावली। चौथी बात—उद्यम । लिए साज-सामान और उत्पादन के लिए यन्त्र; जैसे कलम, पेंसिल, टाइपराइटर, समाचारों की कतरनें एकत्र करने वाले विभाग से सम्पर्क, यात्रा के लिए कोई वाहन और काम करने का ऐसा कमरा जिसमें धूमा-फिरा जा सके, इत्यादि। मोर्चे वाली कविता के प्रसंग में ‘चबाई हुई पेंसिल का एक टुकड़ा’। पांचवी बात—वर्णों के भ्रम से अर्जित शब्द-शोधन की विधियाँ : तुक, छन्द, अनुप्रास, वाक्य-रचना, शैली-भेद, रस, शीर्षकीकरण, मसविदा आदि। जैसे उक्त कविता के सन्दर्भ में तुक वाला ‘वस्तुस्का’ (एक प्रकार की चतुष्पदी)। यह रचना-प्रक्रिया की प्रारम्भिक अमरताव्य अवस्था है अर्थात् एक अच्छी रचना दे सकने की अनिवार्य तैयारी है। जीवन-यथार्थ के दैनन्दिन

1, वही, पृ० 124 ।

2, अ्लादीमिर मयाकोव्स्की, कविताएँ कैसे बनायीं जायें, लेखन कला और रचना कौशल (पूर्वोद्धृत), पृ० 164 ।

विषय-खण्डों का रचनाकार के मस्तिष्क में धूमते रहना, उन्हें नोटबुक में दर्ज करना और फिर उपयुक्त विषय का चयन करना भी इसी अवस्था के कुछ प्रकार्य हैं।

इन बातों के पीछे मयाकोव्स्की की यह धारणा है कि अगर रचनाओं को उच्च विशिष्टता प्राप्त करनी है और भविष्य में पनपना है तो रचनाकर्म को सभी प्रकार के मानवीय श्रम से अलग कर देखने की हानिकारक प्रवृत्ति का त्याग करना होगा। उनके अनुसार रचना का जन्म प्रतिक्रिया से होता है और वह किसी प्रतिनिधि सत्य के लिए पक्षधरता को अपने प्रयोजन में अवश्य समेटती है। दूसरी अवस्था को मयाकोव्स्की "सामान्यीकरण का प्रयास करते समय अपने समय और अपनी विषय-वस्तु के बीच 'खी गई दूरी' कहते हैं। इसका मतलब है—घटना जिस स्तर पर घटी हो उसे भिन्न स्तर से देखना। यह रचनाकार की तटस्थता नहीं बल्कि वस्तुओं को उनके वपार्थ और निर्बैयक्तिक परिप्रेक्ष्य में देखना है। "ठीक जैसा, उदाहरण के लिए, चित्रकारी में होता है। अगर आप किसी चीज का खाका खींच रहे हैं तो आपको उस वस्तु के आकार की तीन गुना दूरी पर चले जाना चाहिए। जब तक आप ऐसा नहीं करने यह देख ही नहीं पायेंगे कि किस चीज का चित्र बना रहे हैं। जितनी बड़ी वस्तु या घटना होगी उतनी ही अधिक दूरी तक आपको पीछे हटना होगा।"²

इसी का एक अर्थ है एकाग्रता जिसे कुछ लोग रचनाकार की अन्यमनस्कता भी कहते हैं। वैचारिक एवं कलात्मक परिपक्वता के लिए यह अवस्था बहुत जरूरी होती है, इसलिए कई बार यह बहुत लम्बा समय ले लेती है। तीसरी अवस्था स्फुरण-प्रधान होती है। इसमें वैचारिक एवं रूपाकार सम्बन्धी कुहासा दूर हो जाता है और बहुबाधित केन्द्रीय बिम्ब अचानक उभरकर सामने आता है। शेष रचनाकर्म इसी बिम्ब को सहायक बिम्बों में विस्तारित करना होता है। यही से रचना-प्रक्रिया की चौथी अवस्था या विषय-वस्तु को रूपबद्ध करने की दार्ष्टिक क्रिया आरम्भ होती है। वैसे तो शब्दों में सोचना और इसी क्रम में अपरोक्षत शब्द-चिन्तन करना लगभग सभी अवस्थाओं में जारी रहता है लेकिन बिचारों को निश्चित शब्दों में बाँधना इसी अवस्था का प्रकार्य है। यह भी कोई श्रमहीन ध्यापार नहीं है क्योंकि शब्दों की तलाश की मन्त्रणा बहुत गहरी होती है। उन्हें उपयुक्त सत्य और दृढ्यात्मकता प्रदान करना, श्रवण-गुण-अभ्यन्त तथा पाठक-ग्रन्थि बिम्बावली का निर्माण करना बहुत कठिन होता है। मयाकोव्स्की इस अवस्था का विवरण यों देते हैं—“मैं हाथ हिलाता और शब्दों के बिना बुदबुदाता चला जा रहा हूँ (जैसे स-र-रा र र र, र, रा)। कभी अपनी चाल को धीमा कर लेता हूँ ताकि बुदबुदाने में बाधा न पड़े या कभी तेजी से बुदबुदाने लगता हूँ ताकि वह मेरी चाल का साथ दे सके। लय को, जो सारे काव्य का आधार है और जो दबी हुई गूँज के रूप में इसके भीतर से गुजरती है, रूपबद्ध करने और व्यवस्थित शक्ति देने का यही तरीका है। धीरे-धीरे आप

अलग-अलग दृष्टि को इसी मूँज से निकालने लगते हैं।¹ मयाकोव्स्की के अनुसार यह अभिव्यंजना को परम सीमा तक पहुँचाने की अवस्था है। इसका सबसे महत्वपूर्ण साधन विम्ब है जिसकी रचना के अनन्त उपाय होते हैं। विम्ब-रचना में परिमार्जन की क्रिया भी अपने-आप सम्मिलित रहती है। परिमार्जन का सम्बन्ध श्रवण-गुण, उतार-चढ़ाव, परिसंज्ञा और यहाँ तक कि प्रकाशित रचना के पूर्व-वर्त्यन के साथ भी होता है।

मयाकोव्स्की ने उपर्युक्त 'रचनारम्भ' की बातों को छोड़कर शेष अवस्थाओं की राश्या नहीं गिनायी है लेकिन 'सेगैई मेसेनिन के नाम' शीर्षक अपनी प्रसिद्ध कविता की "रचना क्रिया का ठोस उदाहरण देकर" इनके विकास को स्पष्ट किया है।

3.3 पिकासो का अनुभव

महान चित्रकार पिकासो के अनुसार तमाम कलात्मक प्रक्रिया का रहस्य दो अवस्थाओं में होता है—भरा जाने की अवस्था और खाली होने की अवस्था। "मैं फान्ते-नेब्रो के जंगल का भ्रमण करता हूँ। वहाँ मुझे हरियाली का अपच होता है। मेरे लिए इस संवेदन को चित्र में खाली करना जरूरी है। चित्रकार अपनी संवेदनाओं और संदर्शनाओं के अनिवार्य स्थान की आवश्यकता के वशीभूत ही चित्र बनाता है।² पहली अवस्था का सम्बन्ध कलाकार के विषय से है जो कि धरती-आकाश से लेकर मकड़ी के जाले तक कोई भी हो सकता है, उसकी सदृशता से और इसके सबेगो से होता है। आँख जो कुछ देखती है वह उपचेतन में दर्ज होता रहता है। यह 'देखना' सामान्यकोटिक नहीं होता बल्कि गहन अनुभूतिजन्य और विचारेत्पादक होता है। कलाकार उजाले को आम आदमी की तरह देखता भर नहीं, उसमें नहा जाता है और उसके प्रतीकार्य को ग्रहण करता है। दूसरी अवस्था उस 'देखे हुए' को रूपान्तरित करने की होती है। अतः यह सोचना गलत है कि वह किसी पूर्व योजना के तहत अनुभव का रूपान्तरण करता है। "किसी भी चित्र का निर्माण पहले से ही योजनाबद्ध या निर्धारित नहीं किया जा सकता। रूपायण तो विचार की गतिशीलता का अनुसरण करता है।"³ सारासतः पिकासो के अनुसार ऐन्द्रिक, चित्वात्मक एवं सज्जानात्मक अनुभव अर्थात् प्रत्यक्ष तथा रूपान्तरण ही रचना-कर्म की आधारभूत अवस्थाएँ हैं। अपने चित्रों के साथ दर्शकीय तादात्म्य की बात को वह गिरफ्त समझते हैं। "आप कैसे सोच सकते हैं कि दर्शक भी मेरे चित्र को वैसे ही जियेगा जैसे कि मैंने उसे जिया है? मैंने जो कुछ देखा है उसे चित्र का रूप दिया है, अगली सुबह मुझे स्वयं पता नहीं होता कि मैंने क्या बनाया है।"⁴ अतः उनके

1. वही, पृ० 183।

2. त्रिस्विपन जर्जस, कन्वर्सेशन विद पिकासो, क्रिएटिव प्रोसेस, सम्पा० घिसेलिन (पूर्वोद्धृत), पृ० 59।

3-4. वही, पृ० 57, 60।

विचार में यदि कोई कलाकृति कलाकार के सवेपो से उपज कर दर्शक का सवेगोद्दीप्त कर सकती है तो उसका दर्शनीय परिप्रेक्ष्य भी मार्थक होता है, अन्यथा कलाकार के आशय के साथ दर्शक द्वारा गृहीत अभिप्राय की एकात्मकता पूरी तरह कभी नहीं हो सकती।

पश्चिम के बहुत से अन्य रचनाकारों ने भी अपनी रचना-प्रक्रिया के विवरण दिए हैं। उनमें ऐसा कुछ भी नहीं है जो व्याख्या-भेद से उपयुक्त विवरणों में अन्तर्विष्ट न किया जा सके। उदाहरण के लिए एमी सॉवेल ने रचनाकार की तुलना रेडियो के एरियल से की है जो कि तरंगों को ग्रहण करता है, मगर उसे एरियल से अधिक भी माना है क्योंकि वह गृहीत सदेशों का प्रसारण भी अपनी कविताओं आदि के माध्यम से करता है। अलेक्जेंडर टोलस्तोय का कहना है कि वह किसी रचना का निर्माण करते समय तीन अवस्थाओं में से गुजरते हैं—अनुभव के अनुसार कार्य-भय का मिलना, गतिरोध एवं दीप्ति और समापन। इसी प्रकार टी०एस० इलियट का रचना-कर्म को निर्व्यक्तिकरण की प्रक्रिया मानना भी उपयुक्त विवरणों में समाहित हो जाता है। अतः इस प्रसंग को अधिक खींचना पुनरावृत्तिपरक एवं असमीचीन होगा। अब केवल यह देखना है कि हिन्दी के कुछ रचनाकारों की राय या आयबीटी के अनुसार रचना की प्रक्रिया का विकासत्मक स्वरूप क्या है?

3.4. मुक्तिबोध और 'कला के तीन क्षण'

हिन्दी के सर्जक साहित्यकारों में इस विषय पर सर्वाधिक क्रमबद्ध विचार मुक्तिबोध ने किया है। विचार इसलिए किया है क्योंकि वह अपने पूर्ववर्ती स्वच्छन्दतावादी तथा अपने समय के प्रयोगवादी और फिर नयी कविता के दौर के साहित्य से, विभेदित, काश्य से, बहुत असन्तुष्ट थे। ध्यान से देखने पर पता चलेगा कि वह सर्गनात्मक साहित्य में ह्रास का कारण उस खण्डित रचना-प्रक्रिया को मानते हैं जो वर्ग विभाजित समाज के विभाजित रचनाकार की सीमा है। विभाजित रचनाकार, उनके अनुसार, अपनी रचना-प्रक्रिया के प्रथम चरण पर ही सीमित हो जाता है क्योंकि वह अपनी अनुभूत घटनाओं को ऐतिहासिक शक्तियों की अभिव्यक्ति के रूप में नहीं देख सकता और परिणामतः उसमें 'मानव के सत्त्व की आग' नहीं होती। उसकी रचना-प्रक्रिया भीतर की मजबूरी से संचालित होती है जबकि 'बाहर की मजबूरी' उसकी सृजन मनोवैज्ञानिक परिधि से बाहर रह जाती है।

3.4.1. मुक्तिबोध के अनुसार असाधारण साहित्यिक व्यक्तित्व में "सिद्धान्त और कार्य (थियरी एण्ड प्रैक्टिस) का आपस में टकराता हुआ और एक-दूसरे को पंगु

और निष्क्रिय बनाता हुआ द्वन्द्व" नहीं होता।¹ 'युगीन घटनाक्रम और साहित्य-सृजन' विषय पर विचार करते हुए वह स्पष्ट करते हैं कि यद्यपि साहित्य का विकास समाज-राजनैतिक घटनाओं के अनिवार्यतः समानान्तर नहीं होता तथापि यही वह बिन्दु है जहाँ साहित्यकार के सामाजिक व्यक्तित्ववाद का विकास तथा उसके भीतर-बाह्य में समृद्ध सामंजस्य होता है। तब उसके लिए जरूरी बन जाता है कि "वह उन युगान्तरकारी घटनाओं की प्रक्रिया में व्यक्तिगत रूप से भाग लेकर उन अनुभवों की संवेदना-प्रण्वि को धारण करते हुए साहित्य में उसको खोल दे।"² अतः मुक्तिबोध जब रचना-प्रक्रिया को सौन्दर्यबोधोन्मादक अनुभव के रूप में ग्रहण करते हैं तब उनका मतलब एक ओर तो यह होता है कि "सौन्दर्य प्रतीति का सम्बन्ध सृजन-प्रक्रिया से है, सृजन-प्रक्रिया से हटकर सौन्दर्य-प्रतीति असम्भव हो जाती है" और दूसरी ओर यह भी कि "प्राकृतिक सौन्दर्य या नारी-सौन्दर्य का अवलोकन व्यक्तिवाद होने से सही अर्थों में सौन्दर्यानुभव नहीं कहा जा सकता।"³ असलियत यह है कि सौन्दर्य तब उत्पन्न होता है जब सर्जनशील कल्पना के सहारे संवेदित अनुभव ही का विस्तार हो जाए। कलाकार का वास्तविक अनुभव और अनुभव की संवेदनाओं द्वारा प्रेरित फंटेसी इन दोनों के बीच कल्पना का एक रोल होता है। वह रोल, वह भूमिका एक सृजनशील भूमिका है।⁴ अनुभव प्रसूत फंटेसी में जीवन के अर्थ खोजने और उसमें आनन्द लेने की इस प्रक्रिया में ही जो प्रसन्न भावना उत्पन्न होती है, वही एस्थेटिक एक्सपीरियन्स का मर्म है।⁵ दूसरे शब्दों में कहे तो 'यह सर्जनशील भूमिका' या 'जीवन के अर्थ खोजना' वस्तुतः कलाकार की सामाजिक भूमिका या उसके रचनाकर्म का कर्तव्य पक्ष है जो मुक्तिबोध के सम्पूर्ण रचना-प्रक्रियात्मक और समीक्षात्मक अथवा सृजनात्मक साहित्य में एक गहरी मान्यता बनकर अनुस्यूत रहता है। इसीलिए वह रचनाक्रम के आनन्द को अनुभव-संवेदन में नहीं बल्कि उसके आरम्भिक विस्तारण में मानते हैं। और यह विस्तारण सही रूप में तब सम्भव होता है जब रचनाकार के व्यक्तित्व की ईमानदारी या दुरावरहितता उसके रचना-व्यापार को छिद्रहीन एवं प्रामाणिक बनाती है।

3.4.2. मुक्तिबोध रचना-प्रक्रिया में रचनाकार के व्यक्तित्व की 'सतह' को महत्वपूर्ण समझते हैं जो उसकी साधारणता या असाधारणता का निर्धारण करती हैं। उसका सतह से ऊपर उठना इस बात पर निर्भर करता है कि उसकी कलात्मक चेतना कितनी गहन, विस्तीर्ण एवं समृद्ध है। उनके अनुसार कला-चेतना का समुचित विकास ही कला-कार्य की पृष्ठभूमि या पूर्वावस्था होती है। वास्तव में यह चेतना प्रत्येक सस्कृति-जीवी मनुष्य की बर्षों एवं पीढ़ियों से अजित सामर्थ्य है जिसका सम्बन्ध अपने-अपने सौन्दर्यानुभव से होता है लेकिन सार्थक कलाकार की विशिष्टता यह होती है कि वह

रचना-कर्म से पूर्व संचित इसकी 'भाव-राशियों' को अनुभव-ममस्याओं के रूप में ग्रहण करता है और मानव-मुक्ति के लक्ष्य से इनका एकाकार करके अपने रचना-कर्म तथा उसकी परिणतियों को उदात्त बनाता है। एक स्थान पर मुक्तिबोध ने लिखा है—“मैंने अपने अन्य निबन्धों में कला के तीन मूल क्षणों का विशदीकरण किया है। यहाँ केवल इतनी ही बात उल्लेखनीय है कि पुष्ट और सुदृढ़ कलात्मक चेतना के विकास की इस पार्श्वभूमि के बिना कलाकृति की रचना सम्भव नहीं है। कलाकृति की रचना के कास से पूर्व वह चेतना विकसित और पुष्ट रहती है। रचना-कार्य के समय, कलात्मक चेतना की जो कुछ अंशित सम्पत्ति है, वह जोर मारती है। रचना-कार्य अभिव्यक्ति का कार्य है। किन्तु अभिव्यक्ति के लिए छटपटाने वाले तत्त्व पहले ही से कलात्मक चेतना के प्रग और अग्र रहते हैं, भले ही उनको अभिव्यक्ति हो या न हो। सच बात तो यह है कि कलात्मक चेतना वास्तविक अनुभवात्मक जीवन-यापन का ही एक भाग है। कलात्मक चेतना के भीतर समाये सवेदनात्मक उद्देश्य, भोक्तृमन के उस स्व-चेतन आवेग से उत्पन्न होते हैं जो कि वांछित और वांछनीय को प्राप्त करने के लिए तड़पता हुआ, अपनी निज-बद्ध स्थिति से ऊपर उठकर, अन्तर तथा बाह्य वास्तव में मानवानुकूल परिवर्तन करना चाहता है। ये सवेदनात्मक उद्देश्य अन्तःसंस्कृति के अंग होते हैं, उस संस्कृति के जो बाह्य के आभ्यन्तरीकृत रूप में अवस्थित है। सवेदनात्मक उद्देश्य मनोमय होता हुआ भी जगन्मय है, इसलिए विद्युन्मय है। किन्तु होता यह है कि बहुत से कलाकार वास्तविक अनुभवात्मक जीवन-यापन को अग्रभूत कलात्मक चेतना को वस्तुतः पुष्ट नहीं कर पाते। वे कला की रचना को रचना-काल की स्वप्निलता से उलझकर, उसी स्वप्निलता को कलात्मक चेतना कहते हैं। यह गलत है।”¹

3.4.3. मुक्तिबोध के अनुसार रचना-प्रक्रिया की तीन अवस्थाएँ होती हैं। इन्हें वह 'कला के तीन क्षण' कहते हैं। पहला क्षण 'अनुभव का क्षण' है। इससे रचनाकार किसी तीव्र अनुभव से उत्प्रेरित एवं उद्बलित होता है। यह अवस्था मूलतः व्यक्ति-सवेदनात्मक है मगर अनुभव-तत्त्व की प्रधानता के बावजूद इसमें रचनाकार के दर्शकत्व का अंग भी किसी मात्रा में अवश्य रहता है। इसमें वह एक प्रकार के 'दुलते हुए अनुभव-मूल' से जुड़ा रहता है लेकिन यह अनुभव का क्षण जीवन के साधारण अनुभव-कोश से भिन्न इसलिए होता है क्योंकि इसमें एक तो कलाकार का द्रवणशील होना सामान्य-स्तरीय नहीं होता और दूसरे इसमें अनुभव के महत्व का प्रच्छन्न बोध भी रहता है। मुक्तिबोध के अनुसार इस क्षण में दर्शकत्व और भोक्तृत्व अर्थात् स्थितिमुक्तता और स्थितिबद्धता दोनों का योग रहता है। इस योग के बिना न तो कल्पना की सहायता से रचना-प्रक्रिया के अगले चरण में प्रवेश सम्भव होता है और न इस क्षण का वैशिष्ट्य स्थापित होता है। यथा-स्थिति और यथा-कामना का द्वन्द्व इसमें निरन्तर चला करता है। इसीलिए मुक्तिबोध

रचना-प्रक्रिया और सौन्दर्य-प्रतीति की द्वन्द्वात्मक प्रकृति पर बल देते हैं। सारांश यह है कि 'अनुभव का क्षण' ही रचनात्मक आवेग और सृजन की प्रयोजनशील इच्छा के माध्यम से रचना-कार्य को अनवरत गति प्रदान करता है। "मानसिक प्रक्रिया को आत्माभिव्यक्ति की ओर ले जाने के लिए आवश्यक जबरदस्त धक्का यह प्रथम क्षण ही देता है। वह उस गति की दिशा निर्धारित करता है। साथ ही वह उसके तत्व रूपायित करता है अर्थात् वह उनको एक आकार प्रदान करता है। साथ ही, मजा यह है कि यह अनुभव, विचित्र रूप से अन्य मनरतत्वों से जुड़ता हुआ, मनस्पष्ट पर स्वयं को प्रक्षेपित कर, स्वयं ही बदल जाता है।"¹ यह 'बदल जाना' ही रचना-प्रक्रिया के दूसरे क्षण की ओर बढ़ने का सूचक है, जिसमें सृजनशील कल्पना वास्तविक अनुभव को व्यक्तिगत पीड़ा से मुक्त करती है और उसे 'दृश्यवत्' बनाकर विस्तार की ओर ले जाती है।

3.4.4 यह "दृश्यवत् उपस्थित और विस्तृत अनुभव या फैंटेसी", मुक्तिबोध के अनुसार कला का दूसरा क्षण है। "फैंटेसी अनुभव की कन्या है और उस कन्या का अपना स्वतन्त्र विकसमान अस्तित्व है वह अनुभव से प्रभूत है इसलिए वह उससे स्वतन्त्र है।"² मुक्तिबोध की मान्यता है कि ज्योंही अनुभव स्वयं को प्रक्षेपित कर बदल जाता है त्योंही अनुभव के मूल अपनी दुखती हुई जमीन से अलग हो जाते हैं अर्थात् वैयक्तिक होकर भी वैयक्तिक नहीं रहते। फैंटेसी का क्षण सौन्दर्यात्मक अनुभव का मधुर क्षण होता है। इसका कारण फैंटेसी में 'भावात्मक उद्देश्य की संगति' का आना है। फैंटेसी जीवन के मयार्थानुभव की प्रतिकृति नहीं होती बल्कि अपने ही रंगों में अनुभव का विस्तार करती है। यह अनुभव का विस्तारण गृज्जात्मक कल्पना द्वारा निष्पन्न होता है, इसलिए इस दूसरे क्षण को कल्पना प्रधान विचारण की अवस्था कहा जा सकता है। पहले क्षण में अनुभव-जन्म और तात्कालिक संवेदनात्मक ज्ञान की प्रमुखता होती है, लेकिन "फैंटेसी में संवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक संवेदनाएँ रहती हैं। कृतिकार को लगातार महसूस होता रहता है कि उसका अनुभव सभी के लिए महत्वपूर्ण और मूल्यवान है। तो मतलब यह कि भोक्तृत्व और दयंकत्व का द्वन्द्व एक समन्वय में लीन होकर एक-दूसरे के गुणों का आदान-प्रदान करता हुआ सृजन-प्रक्रिया आगे बढ़ा देता है। दर्शक का ज्ञान और भोक्ता की संवेदना, परस्पर घिसीन होकर, अपने से परे उठने की मंजिमा को प्रोत्साहित करती रहती है।"³ कला के दूसरे क्षण में उपस्थित फैंटेसी की इकाई में संवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक संवेदना कुछ इस प्रकार समायी रहती है कि लेखक उन्हें शब्दबद्ध करने के लिए तत्पर हो उठता है।"³

3.4.5 मुक्तिबोध के अनुसार उपर्युक्त तत्परता ही से कला के तीसरे और

1. मुक्तिबोध, तीसरा क्षण, मुक्तिबोध रचनावली-4, पृ० 97।

2. वही।

3. वही, पृ० 101-2।

अन्तिम क्षण का उदय होता है। यह क्षण है—शब्द बद्ध होने की प्रक्रिया से गुजर कर फंटेसी का कलाकृति या रचना की शकल धारणा करना। यहाँ फंटेसी पिघल कर इस प्रकार बहने लगती है कि जब उसे शब्दों में बाँध कर रचना का रूप दिया जाता है तब वह रचना उसी से स्वतन्त्र एवं भिन्न हो जाती है। अतः रचना तरल फंटेसी नहीं, ठोस कला-सत्य होती है। जिस प्रकार मुक्तिबोध फंटेसी को 'अनुभव की कन्या' मानते हैं उसी प्रकार कला-कृति को भी "फंटेसी की पुत्री है, प्रतिकृति नहीं" कहते हैं। अभिव्यक्त होकर फंटेसी में इस परिवर्तन आने का कारण यह है कि "शब्द-बद्ध होने की प्रक्रिया में बहुत से नये तत्व उससे भागित होते हैं। ये तत्व उसे लगातार संबोधित करते रहते हैं। ध्यान रखो कि यह फंटेसी अनुभव-प्रभूत होती है, अनुभव-निम्बित होती है।" वास्तव में मुक्तिबोध यह सिद्ध करना चाहते हैं कि रचना-प्रक्रिया का यह तीसरा क्षण ही सर्वाधिक महत्वपूर्ण है क्योंकि एक तो कलाकार के कार्य का यही क्षण सर्वाधिक पूर्ण एवं स्पष्ट होता है जिसके आधार पर कला-कर्म को अभिव्यक्ति-व्यापार की संज्ञा दी जाती है; और दूसरे इसी के दौरान अनुभव-कन्या फंटेसी फैलकर 'पर्सपेक्टिव' का रूप धारण करती है। "इस पर्सपेक्टिव से सगन्धित मूल-मर्म शब्दबद्ध होने की प्रक्रिया में बदल जाता है। वह पुराना मर्म न रहकर अब नया बन जाता है।" शब्द-बद्ध होने की प्रक्रिया के दौरान में, जब तक उस मर्म में भोज और बल कायम है, तब तक वह नये तत्व समेटता रहेगा। किन्तु जब वह चुक जायेगा, तब गति बन्द हो जायेगी, उद्देश्य समाप्त हो जायेगा। कविता वहाँ पूरी हो जानी चाहिए। यदि वह पूरी नहीं हुई, तो मर्म के साक्षात्कार में कहीं कुछ कमी रह गयी, दिशा-ज्ञान ठीक नहीं रहा है, उद्देश्य में कुछ कमजोरी आ गयी है—ऐसा मानना होगा।^{1,2}

3 4 6 चूँकि कला का तीसरा क्षण शब्द-साधनात्मक है और इसमें फंटेसी का भाषा के माध्यम से रचनान्तरण होता है, इसलिए स्वाभाविक है कि यहाँ रचनाकार अपने 'हृदय की भाव-ध्वनियों' की तुलना 'शब्दों की अर्थध्वनियों' से करता चलता है। मुक्तिबोध के अनुसार इसके दो परिणाम होते हैं—एक यह कि रचनाकार अपनी भाव-ध्वनियों को शब्द-ध्वनियों के वृत्त में समेटता है और फलस्वरूप मग्नता में अपनी प्रारम्भिक ऊर्जा को यथावत् बनाये नहीं रह सकता क्योंकि उसे, शब्दानुसारी होना पड़ना है। इसमें कल्पना-विहारी फंटेसी में अनुशासन आता है और उसकी काट-छाँट होने लगती है। लेकिन दूसरा अधिक महत्वपूर्ण परिणाम यह भी होता है कि 'जीवित भाषा-परम्परा' फंटेसी या भाव-ध्वनियों ही को समृद्ध करने लगती है और उनकी ऊर्जा को अधिक विस्तृत बनाती है अर्थात् "फंटेसी अब पूर्ण रूप से सार्वजनिक हो जाती है।" अतः अभिव्यक्ति-साधना की इस अवस्था में एक ओर भाषा फंटेसी को संबोधित करती है और दूसरी ओर फंटेसी भाषा को सम्पन्नता प्रदान करती है। मुक्तिबोध इसे भाषा तथा भाव का अत्यन्त महत्वपूर्ण और सृजनशील द्वन्द्व कहते हैं। उनके शब्दों में—"इसीलिए कलाकार को यह

महसूस होता रहता है कि जो उसे कहना था वह पूर्ण रूप से नहीं कह सका, और ऐसा बहुत कुछ कह गया, जो शुरू में उसे मालूम नहीं था कि कह जायेगा।¹ अतः रचना-प्रक्रिया में भाषा या रूप-तत्त्व को अन्तर्वस्तु की सवहन-सामर्थ्य के तौर पर ही नहीं अन्तर्वस्तु की निर्मात्री-शक्ति के रूप में भी समझा जाना चाहिए।

3.5 बटरोही का अनुभव

कथाकार बटरोही ने रचना-प्रक्रिया को मानवीय अनुभव की जिज्ञासा से लेकर रचना तक अत्यन्त अमूर्त और अटिल यात्रा के रूप में व्याख्यायित किया है। मुक्तिबोध के 'तीन क्षण' यदि कविता-केन्द्रित हैं तो बटरोही ने कहानी के सन्दर्भ को अधिक उठाया है। उनके अनुसार रचना-प्रक्रिया मानवीय अभिव्यजना ही की विशिष्ट कार्यावली है। "रचना, रचनाकार की एक ऐसी आन्तरिक विस्लेषणात्मक दृष्टि है जिसे वह स्वयं के तथा सामाजिक मूल्यों के संघर्ष में से प्राप्त करता है। संघर्ष निमित्त होने तक की स्थिति कृति के आन्तरिक रचना-तन्त्र के अन्तर्गत आती है और इसके बाद की आन्तरिक विस्लेषण की स्थिति रचना के बाह्य तन्त्र के अन्तर्गत। अपनी विशिष्ट दृष्टि को प्राप्त कर चुकने के बाद रचनाकार उस संवेदन को जिस विधा के अनुभव भयवा जिस विधा के अन्तर्गत उसका सफल निर्वाह अनुभव करता है, संवेदना को उस विधा का रूप दे देता है।"²

इस प्रकार, बटरोही के अनुसार, रचना-व्यापार की चार क्रमिक अवस्थाएँ हैं। पहली अवस्था है जिज्ञासा-भाव। इसका बोध रचनाकार के असामर्थ्य-बोध में होता है। 'बोध' और 'एहसास' में अन्तर है। 'एहसास' प्रत्येक व्यक्ति की प्रगुणता है जबकि रचनाकार का वैशिष्ट्य इसे 'बोध' के घरातस पर ग्रहण करने में होता है अर्थात् इस 'एहसास' की चेतना भी उसे रहती है। इस चेतना के परिणाम-स्वरूप वह अपने असामर्थ्य-बोध को जिज्ञासा-भाव में बदलता है। "जिज्ञासा द्वारा कोई भी भाव मानवीय हो जाता है क्योंकि यहाँ पर व्यक्ति, भाव के उस मूल स्वरूप को प्राप्त करना चाहता है जिसके कारण मनुष्य मात्र उससे एक विशेष ढंग से प्रतिक्रियाशील होता है।"³ वह मानते हैं कि अनुभूति जिज्ञासा के साथ उत्पन्न होने वाला "पहला रचनात्मक मनोभाव" है। उनका तात्पर्य यह है कि जिज्ञासा और अनुभूति के योग से संवेदित होना ही रचना-प्रक्रिया का प्रथम चरण है। रचना-प्रक्रिया के दूसरे चरण पर, अनुभूति-मिश्रित जिज्ञासा की पृष्ठभूमि में, कल्पना का उदय होता है। इस प्रक्रिया का 'पहला महत्वपूर्ण कार्य' यही से आरम्भ होता है। जिज्ञासा के समापनार्थ कल्पना सार्थक विम्बों को खोजती है।

1. वही, पृ० 106।

2. बटरोही, कहानी : रचना-प्रक्रिया और स्वरूप (दिल्ली, बक्षर प्रकाशन, 1973), पृ० 23।

3. वही, पृ० 10।

“कल्पना स्वयं को समझने की 'भाषा' है। इसीलिए कल्पना को आन्तरिक रचना-प्रक्रिया का पहला बिन्दु कहा गया है। यह प्रक्रिया विचार के निर्माण तक चलती है। 'विचार' यानी कल्पना के माध्यम से निर्मित जिज्ञासा का तार्किक रूप—जो रचनाकार की अपनी आन्तरिक सार्थकता के लिए निर्मित है।”¹ अतः विचारण या चिन्तन रचना-प्रक्रिया का सीसरा चरण है। वास्तव में यहाँ तक पहुँचते-पहुँचते रचनाकार के मन-मस्तिष्क में रचना का पूरा खाका या स्वरूप स्पष्ट हो जाता है। उसे अपने कथ्य और उसकी दिशा का एक बिहंगम ज्ञान रहता है। हमारे शब्दों में कहे तो यह अक्षर-स्तरीय रचना की अवस्था है जिसे आकार देने के लिए अभी माध्यम की आवश्यकता होती है। अतः चौथी अवस्था में रचनाकार इस 'आन्तरिक रचना' को माध्यम प्रदान करता है। इस प्रकार रचना-प्रक्रिया में व्यक्तिगत अनुभूतियों को कल्पना और विचार के योग से मानवीय अनुभूतियों तक पहुँचाया जाता है।

4 हमारा प्रश्नोत्तरी और रचना-प्रक्रिया की अवस्थाएँ

पत्र-प्रश्नोत्तरी के माध्यम से हिन्दी के कुछ समकालीन रचनाकारों की रचना-प्रक्रिया के अवस्थात्मक विकास की जानकारी इस प्रकार प्राप्त हुई है²—

4.1. नरेन्द्र कोहली

- किसी बाहरी या भीतरी घटना का प्रभाव।
- उस प्रभाव का चेतना में गहरे उतरते जाना और विशिष्ट से सामान्य होकर कलाकृति में उभरना।
- कृति का शब्द-रूप में कागज पर उतरना।

4.2. नरेन्द्र मोहन

- कविता के शब्द-बद्ध होने के पूर्व की बेचैनी, छटपटाहट और उथल-पुथल। 'योग्य भाषा की प्रतीक्षा'।
- शब्द-बद्ध होने के दौरान सबेरा की तीव्रता के साथ-साथ विचार-प्रक्रियाओं की हिस्मेदारी।
- विषयक बिम्ब की तलाश।
 “रचना के उस क्षण में महकान में आनी शुरू होती है भाषा
 प्रकम्पित हो उठता शब्द-ससार
 सुलगने लगता है अँधेरा”।

1. वही, पृ० 17।

2. पत्र-प्रश्नोत्तरी द्वारा प्राप्त अभिमत (अप्रकाशित)।

- एक के बाद एक कई ड्राफ्टों का बनना ।

4.3. मृदुला गर्भ

- उदकट अनुभव—पहला चरण ।
- अनुभव में स्मृति, कल्पना, वाछा और संगति का मिश्रण जिससे खण्डित सत्य वाछित तथा सम्पूर्ण सत्य में परिवर्तित हो जाता है—दूसरा चरण ।
- इस नये अनुभूत को दुबारा जीने की प्रक्रिया है जो कागज पर उभरती है—(तीसरा चरण) ।

4.4 जगदम्बाप्रसाद दीक्षित

- अनुभव मवेदना—विस्तेषणात्मक गमभक्त ।
- फॉर्म के लिए संघर्ष ।
- अभिव्यक्ति ।

4 5 राजेन्द्र किशोर

- इडवशन (अधिष्ठापन या प्रवेश, यदि उनका मतलब 'इडवटेंस' से है तो इसका अर्थ होगा प्रेरकत्व) ।
- इटरपोलेशन (अन्तर्वेशन) ।
- एक्स्ट्रापोलेशन (अहिर्वेशन) ।

4 6 श्रीरजन सूरिदेव

- स्वीकृत विषय का पूर्ण अनुभव और ज्ञान ।
- रचना के क्षणों में निबीध तल्लीनता ।
- साधारणीकरण ।

4 7 कुछ रचनाकारों ने अपनी रचना-प्रक्रिया की अवस्थाओं का सीधे उल्लेख तो नहीं किया है मगर उनके वक्तव्यों में इनके संकेत अवश्य मिलते हैं । उदाहरण के लिए नवगीतकार रवीन्द्र अमर ने अपने पत्र में लिखा है—“मैं कवि-बीतकार हूँ । एक अनुभूति जब होती है तो अभिव्यक्ति के लिए उपयुक्त भाषा, सटीक बिम्ब और सहज लय-छन्द की तलाश शुरू हो जाती है । मैं सोचता रहता हूँ और गुनगुनाता भी हूँ । यह क्रम कभी-कभी दो चार दिनों तक चलता है ।” इस कथन की पुष्टिपरक तुलना मयाकोव्स्की के पूर्वविवेचित चिन्तारो से की जा सकती है ।

4 8. इसी प्रकार महीपसिंह का कथाकार अपने रचना-कार्य को अन्तराल भरने की प्रक्रिया के रूप में देखता है । वह लिखते हैं—“रचनाकार किसी अनुभूति-बिन्दु को (या बिन्दुओं को) अपने मानस में लगातार मथता रहता है । (मैं ऐसा ही करता हूँ) ।

फिर उस मथित या मथित होते बिन्दु को अपने सृजन में उतारता है। जो कुछ उसने सोचा होता है और जो वह लिखता है, उसमें अन्तराल रह जाता है। यह अन्तराल मुझे निरन्तर बेचैन रखता है। अपनी हर रचना में मैं अन्तराल को भरने की प्रक्रिया से गुजरता हूँ।" अतः इस वक्तव्य में संकेतित अवस्थाएँ हैं—अनुभूति, मगन और मथित का रूपायण। इसमें तीसरी अवस्था अधिक महत्वपूर्ण है क्योंकि इसी में भावो-विचारों और अभिव्यक्ति की अन्योन्यक्रिया (अन्तराल भरना) से रचना आकार में आती है।

5. निष्कर्षात्मक अवस्था-निर्धारण

पिछले अध्यायों में रचना-प्रक्रिया के अवस्था-निर्धारण, मतो के विस्तृत विवेचन के उपरान्त अब हम इस स्थिति में हैं कि इनकी यथासम्भव सहायता से उसकी अवस्थाओं का एक ऐसा निष्कर्षात्मक निर्धारण कर सकें जो मूलतः सभी प्रकार के साहित्य-सृजन के सन्दर्भ में एक व्यापक समति रखता हो। अब एक के विवेचन का अति-संक्षेप इस प्रकार है—

- ० मनोविज्ञान के अनुसार सर्वक्षेत्रीय सृजन-व्यापार की विकासमान अवस्थाएँ हैं—उपक्रम-काल, सादृश-काल, विनिवर्तन-काव्य, अन्तर्दृष्टि-काल और सत्यान-काल।
- ० साहित्य शास्त्रियों एवं सौन्दर्य-विवेचकों के अनुसार साहित्य-कलात्मक रचना की प्रक्रिया में सामान्यतः इन अवस्थाओं का समावेश रहता है—प्रभावग्रहण या बाह्य जगत के वियोग के सन्निकर्ष से उत्पन्न उत्तेजक अनुभव, अनुभव की कल्पना-बिम्बात्मक आभूति, उसका सम्बन्ध-निर्धारण और वैचारिक सामान्यीकरण जिसमें आकस्मिक प्रदीप्ति भी विचार-दिशा को आलोकित करती है, शब्दों या रंग-रेखाओं में उसका सहिर्निर्माण, और सौन्दर्य-बोधोद्धारक कला-कृति का आविर्भाव जिसके पीछे सशोधन-परिवर्तन तथा सामाजिक स्वीकार के सूत्र भी क्रियाशील रहते हैं।
- ॥ सर्जक साहित्यकारों के अनुसार अनुभूति चिन्तन और अभिव्यजना ही मोटे तौर पर उनकी रचना-प्रक्रिया की अवस्थाएँ हैं। काव्यात्मक सन्दर्भ में इन्हें अनुभव, फटासी और शब्दवद्धता या रूपायण के 'क्षण' भी कहा गया है। इन्हीं की क्रमशः संवेदन, संदर्शन और सम्प्रेषण की सजा भी दी जाती है। कुछ रचनाकार इन्हें प्रकारान्तर से प्रेरणा, संवेक्षण, स्मृति-कल्पनात्मक विचारण, 'फॉर्म' के लिए संघर्ष, और सुविचारित अनुभूत को कागज पर उतार कर उसे पुनः जीने की प्रक्रिया के धरण भी कहते हैं।
- ० संस्कृत काव्यशास्त्र में सिमृक्षण की जिन अवस्थाओं के संकेत मिलते हैं वे हैं—तीव्र अनुभव के साथ वाणी का प्राथमिक स्फुरण, लौकिक प्रत्यक्ष का कवि-

प्रत्यक्ष में परिवर्तित होना, कल्पनात्मक भावन, शब्दार्थ-संयोजन और साधारणीभूत रसावस्था ।

जैसा कि पहले कहा जा चुका है, अवस्था-निर्धारण के उपर्युक्त सभी प्रयासों में मूलतत्त्विक अभेद है । इन सबकी सहायता से हम इस परिणाम पर पहुँचते हैं कि रचना की प्रक्रिया मूलतः दो प्रमुख अवस्थाओं में सम्पन्न होती है—

(1) बाह्य का आन्तरिकीकरण

(2) आन्तरिक का बाह्यीकरण

दोनों को क्रमशः अन्तर्वेशन और बहिर्वेशन की अवस्थाएँ भी कहा जा सकता है । एक में सिमृद्ध अपनी स्वाभाविक मनोमस्तिष्कमयी शक्तियों तथा विशिष्ट प्रतिभा से विषय का सामान्यतर-स्तरीय साक्षात्कार, ग्रहण तथा आकलन करता है दूसरी में विभिन्न स्रोतों से अर्जित कला-कौशल द्वारा उसका साहित्यिक रूपायण करता है । नवलता की खोज इन दोनों अवस्थाओं में निरन्तर बनी रहती है । इसलिए ये अवस्थाएँ अलग-दलग न होकर सामुज्य और परस्पर-निर्भर होती हैं । इन्हें विकास की रेखीय सीध में न देखकर अन्योन्यक्रिया के आवर्ती सन्दर्भ में देखा जाना चाहिए । बाह्य का आन्तरिकीकरण करते समय ग्रहण तथा खोज का जो सिलसिला प्रारम्भ होता है उसके अनेक आयाम अभिव्यक्ति के दौरान भी उद्घाटित होते रहते हैं । ऐसा नहीं होता कि रचनाकार किसी पूर्वनिर्धारित योजना का आद्योपान्त अथवा शत-प्रतिशत निर्वाह करे । उसके मस्तिष्क में अनागत रचना का एक धूँधला साका अवश्य हो सकता है मगर सिमृक्षण की उपर्युक्त दोनों अवस्थाओं में, विशेषतया अभिव्यक्ति के दौरान, उस साके में परिवर्तन आ जाता है । इस साके में रचनाकार के अनुरोध अर्थात् सवेग एवं वैचारिक आग्रह भी शामिल होते हैं जो उसकी रचना-यात्रा को उद्घाटित करने के मूल सूत्र होते हैं लेकिन इन सूत्रों की सार्यकता उद्देश्यपरक आरोपण में नहीं, सहायक धर्म बनकर उसकी रचना-प्रक्रिया की स्वायत्तता को समृद्ध करने में होती है । मुक्तिबोध ने इन्हे एक 'लालटेन' की उपमा दी है जिसे हाथ में लेकर रचनाकार मानो अँधेरी रात में रचना-पथ पर अग्रसर होता है । लालटेन पूरे पथ को उजागर करने में असमर्थ होती है । उभो-उभो रचनाकार आगे बढ़ता है त्यों-त्यों वह उसके पथ को उतना-उतना उजागर करती चलती है । कब कब उजागर हो जायेगा, इसका पहले से ज्ञान नहीं होता । "रचना-प्रक्रिया वस्तुतः एक खोज और ग्रहण का नाम है । अभिव्यक्ति के कार्य के दौरान भी कवि नयी खोज कर लेता है । पथ पर चलने का अर्थ ही पथ का उद्घाटन होना है, और वह भी धीरे-धीरे, क्रमशः । वह यह भी नहीं बता सकता कि रास्ता किस ओर घुमेगा या उसे किन घटनाओं और वास्तविकताओं का सामना करना पड़ेगा । कवि के लिए इस पथ पर बढ़ते जाने का काम महत्वपूर्ण है ।" कोई भी रचनाकार यह जानता है कि रचना के बढ़ते जाने का नक्शा, रचना के पूर्व नहीं बनाया जा सकता, और यदि बनाया गया तो वह यथातथ्य नहीं हो सकता । रचना-

प्रक्रिया वस्तुतः एक स्वायत्त प्रक्रिया है। यह किन्हीं मूल उद्देश्यों और अनुरोधों के सहारे चली जाती है। ये उद्देश्य और अनुरोध ही वह लानटेन हैं जिसको हाथ में लेकर उसे आगे चलना होता है। और यह पथ क्या है? वस्तुतः बाह्य खसार का आभ्यन्तरीकृत रूप है।¹² अतः बाह्य का आभ्यन्तरीकृत अभियोग और फिर उस अभिगृहीत का स्व-समन्वित पुनर्बाह्यकरण ही रचना का रहस्य है। इसी अर्थ में रचनाकार जीवन का पुनर्सर्जन करता है।

-
1. भुक्तिबोध, काव्य की रचना-प्रक्रिया—एक, भुक्तिबोध रचनावली भाग-5, पृ० 213।

द्वितीय खण्ड

बाह्य का आन्तरिकरण

अध्याय—चार

रचनात्मक विषय का संवेदन और प्रत्यक्षण

1. प्रास्ताविक

बाह्य का आभ्यन्तरीकरण मनुष्य-मात्र की सामान्य मानसिक प्रक्रिया है। मनुष्य बाह्य जगत की वस्तुओं और घटनाओं को, सगति या असगति के घरातन पर, आजीवन अपने मन-मस्तिष्क में समेटता रहता है और उनके प्रभावों को सामर्थ्यानुसार साधारण या असाधारण अर्थ देता है। वह प्रेक्षण करता है, प्रेरित से अनुभूत होता है, अनुभूत को सजोता-पघाता है और तब एक निष्कर्षात्मक समझ को धारण करता है जो उसके विधि-निपेधात्मक सामाजिक आचरण में अभिव्यक्त होती रहती है। रचना-प्रक्रिया भी इसी आचरण का उच्चस्तरीय प्रकार है जो बाह्य के अधिक सूक्ष्म, आरम्भेतर तथा सौन्दर्यशील आभ्यन्तरीकरण द्वारा चालित होता है।

1.1 यान्त्रिक तथा अयान्त्रिक आभ्यन्तरीकरण में अन्तर

बाह्य के आभ्यन्तरीकरण की स्तरीयता व्यक्तित्व-सापेक्ष होती है। यान्त्रिक ऐन्द्रिय अभिग्रहण तो सभी व्यक्तियों का लगभग एक जैसा होता है लेकिन अयान्त्रिक आभ्यन्तरीकरण इस बात पर निर्भर करता है कि आभ्यन्तरवर्ता की मानसिक सतह कैसी है। उदाहरण के लिए सभी देखते-सुनते हैं कि दबा-फिसाद एक विनाशक कृत्य है, मगर उसका आभ्यन्तरीकरण भिन्न-भिन्न व्यक्तियों द्वारा भिन्न-भिन्न सतहों पर किया जाता है। किसी के द्वारा वह तथाकथित स्वधर्म-रक्षा के रूप में आत्मसात किया जाता है, किसी के द्वारा राजनैतिक गुमबसर के रूप में, किसी के द्वारा व्यापार की तबाही के रूप में और किसी के द्वारा पतनशील व्यवस्था के रूप में। राही रचनाकार की सतह इन सबके ऊपर होती है। आम आदमी बाह्य का आत्मकेन्द्रित और सूचनापरक आभ्यन्तरीकरण करता है क्योंकि अपने अस्तित्व की सुरक्षा ही उसका प्रधान लक्ष्य होता है। वह इस उपार्जित ज्ञान का उपयोग अपनी दुनियावी सफलता के लिए करना चाहता

है। परिणामस्वरूप उसके पास ऐसा कुछ भी नहीं होता जिसे वह सबसे कह सके; कभी-कभार होता भी है तो सम्बोधन की रचनात्मक शक्तियों के अभाव में उसे खामोश हो रहना पड़ता है। उसके विपरीत रचनाकार बाह्य ससार का अन्तर्वेशन बहुत सूक्ष्मता और व्यापकता से करता है। उसकी चेतना पर अमरीका और इंग्लैंड में हो रही गोरूनाले की लड़ाई भी उसी प्रकार प्रहार करती है जिस प्रकार अपने देश के साम्प्रदायिक दंगे। वह बाह्य का आभ्यन्तरीकरण मानवीय चिन्ता की बिराट और विस्तीर्ण सतह से करता है। उसकी यह प्रक्रिया निर्व्यक्तिक होती है, यहाँ तक कि जब उसका सन्दर्भ नितान्त वैयक्तिक होता है तब भी अन्तिम विवेक्षा सार्वभौम होती है। वात वास्तव में यह है कि बाह्य का आभ्यन्तरीकरण करते समय रचनाकार उसकी कुरुपताओं के साथ निरन्तर द्वन्द्व में रहता है। उसके लिए सबसे बड़ी समस्या इस द्वन्द्वजनित तनाव से विमुक्त होने की होती है। फलस्वरूप वह आभ्यन्तरीकृत अनुभव को प्रक्षेपित करना चाहता है, दूसरों से सम्बोधित होना चाहता है क्योंकि उसके पास कुछ नया और महत्वपूर्ण कहने को होता है। एक शब्द में कहे तो उसका रचना-व्यापार आभ्यन्तरीकृत 'अपील' (यह शब्द सार्थक है) में बसने की प्रक्रिया है।

1.2. रचनात्मक चेतना और विषय-स्वातन्त्र्य

मुक्तिबोध ने ठीक लिखा है कि—“धूर्तिक कवि का आभ्यन्तर वास्तव में बाह्य का आभ्यन्तरीकृत रूप है, इसलिए कवि को अपने वास्तविक जीवन में, रचना-बाह्य काव्यानुभव जीना पड़ता है। कवि केवल रचना-प्रक्रिया में पड़कर ही कवि नहीं होता, बरन् उसे वास्तविक जीवन में अपनी आत्मसमृद्धि को प्राप्त करना पड़ता है और मनुष्यता के प्रधान लक्ष्यों से एकाकार होने की क्षमता को विकसित करना पड़ता है।” बाह्य का आभ्यन्तरीकरण एक मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया है। यदि यह आभ्यन्तरीकरण बचकाने ढंग से, दूषित दृष्टि से, अवैज्ञानिक रूप से और मनोविकृतियों से ग्रस्त होकर किया गया हो तो घुस्रता ही उसका साहित्य पर भी परिणाम होता है। इसीलिए कवि के लिए सतत आत्मसंस्कार आवश्यक है जिससे बाह्य का आभ्यन्तरीकरण सही-सही हो।¹

इसका अर्थ यह हुआ कि बाह्य या विषय का रचनापरक सज्ञान मूलतः रचनाकार-निष्ठ होता है अर्थात् उसके व्यक्तित्व की विशेषताओं से सम्बन्धित होता है, लेकिन दूसरी ओर यह भी सत्य है कि जिस विषय या बाह्य का आभ्यन्तरीकरण वह करता है वह उसकी चेतना से स्वतन्त्र एक अस्तित्व रखता है जिसका निर्धारण युगों की सृष्टि-विकासात्मक एवं ऐतिहासिक-सांस्कृतिक शक्तियों ने किया होता है। उन शक्तियों की सम्यक समझदारी और इस समझदारी को व्यापक मानवीय सन्दर्भ प्रदान करने से ही आभ्यन्तरीकरण में वस्तुनिष्ठता तथा सर्वग्राह्यता का समावेश होता है। तब रचनाकार वर्तमान-केन्द्रित्य होकर भी अतीत तथा भविष्य का आवलन करता है और एक अर्थ में

दिक् एव काल से ऊपर उठ जाता है। इस प्रकार बाह्य के आभ्यन्तरीकरण में वह पूर्व-अस्तित्ववान् विषय को विकास की अगती सम्भावनाओं सहित, सौन्दर्य-नियमों के अनु-रूप, पुनरुत्पादित या रूपांतरित करता है। यह प्रक्रिया न तो फोटोग्राफिक प्रतिबिम्बन की होती है और न ही अराजक स्वेच्छा से यथार्थ के जामूब-चून् परिवर्तित अभिग्रहण की, बल्कि दोनों की अन्योन्यक्रिया से नूतन के विद्वांस्य तथा आशंस्य मानसिक धृजन की होती है। इसे बाह्य यथार्थ का विधिष्ट स्तरीय प्रतिबिम्बन कहा जा सकता है जो कई अदृश्य चरणों में सम्पन्न होता है।

2. विषय का ऐन्द्रिय संवेदन

बाह्य के आभ्यन्तरीकरण की अवस्था का पहला चरण ऐन्द्रिय संवेदन-प्रधान होता है जिसने विषय की यथातथ्यात्मक भौतिक प्रतीति होती है। इसमें रचनाकार विषय को कोई नया अर्थ नहीं देता बल्कि उसके प्रचलित अर्थ का सफलील में अभिग्रहण करता है ताकि आगे चलकर उसी को अप्रचलित अर्थ देने का उपक्रम कर सके। यह वस्तुओं और घटनाओं को उनकी विविधता में देखने का चरण है जिसका महत्व ही इस कहावत के प्रसार का कारण है कि 'देखना ही सोचना होता है'।

2.1. संवेदन का अर्थ-निश्चय

संवेदन या 'सेणेशन' एक मनोवैज्ञानिक पारिभाषिक है जिसे ठीक प्रकार से समझ न सकने के कारण हिन्दी में 'संवेदना' जैसे शब्दों का अस्पष्टार्थक प्रयोग किया जाता है जो कभी अभिप्रेरणा और कभी अनुभूति के समकक्ष होने का भ्रम पैदा करता है। मनोविज्ञान में संवेदन को मनुष्य की सप्तात्मक प्रक्रियाओं में प्रथम स्थान दिया जाता है—महत्व की दृष्टि से नहीं, क्रम के आधार पर। यह मनुष्य की, संवेदनेन्द्रियों के माध्यम से, अपने बाह्य पर्यावरण के साथ सम्पर्क में रह सकने की प्रक्रिया है। उतकी देखने, सुनने, सूँघने, चूँघने और छूने आदि की शक्तियाँ इस प्राथमिक सम्पर्क को स्थापित करती हैं। वास्तव में सम्पूर्ण मानवीय व्यवहार, जिसमें सिमृक्षण भी शामिल है, अधिकांशतः संवेदिक कार्यिकी से उत्पन्न होता है। जिस प्रकार मनुष्य किसी भयानक दृश्य को देखकर भाग सट्टे होने का, या खरपी होने पर औषधि की तलाश का व्यवहार करता है उसी प्रकार रचनाकार भी घटनाओं और वस्तुओं को देख-सुन-गूँघ कर ही—अर्थात् संवेदित होने के उपरान्त ही, सिमृक्षण में प्रवृत्त होता है। संवेदित हुए बिना कोई विषय आत्मसात नहीं किया जा सकता और विचारित भी नहीं।

2.2. संवेदन की शारीरिक प्रक्रिया

संवेदन की प्रक्रिया में विषय के सन्निकर्ष से एक प्रकार की बाह्य स्रोतात्मक या शरीरजात ऊर्जा किसी संवेदनेन्द्रिय की अभिग्राहक-कोशिका को उत्दीप्त करती है जिसमें अनुक्रिया की विशेषता होती है। अभिग्राहक-कोशिकाएँ इन्द्रियानुसार कई प्रकार की

होती हैं। कुछ विशिष्ट होती हैं—जैसे आँख और नाक की अभिग्राहिकाएँ, जबकि कुछ दूसरी समीपवर्ती कोशिकाओं को सक्रिय मात्र करती हैं—जैसे कान और जिह्वा की अभिग्राहिकाएँ। लेकिन इन सबकी एक सामान्य विशेषता यह होती है कि ये सम्प्राप्त ऊर्जा को ऐसे रूप में बदल देती है जिसे स्नायुतन्त्र 'समझ' सकता है और जिस 'समझ' को विद्युत-रासायनिक आवेश कहा जाता है। ऊर्जा का यह रूप-परिवर्तन प्रतिवाहन (ट्रांसडक्शन) कहलाता है जो अन्ततः केन्द्रीय स्नायु-तन्त्र अर्थात् मस्तिष्क और मेरुरज्जु या सुपन्ना (स्पाइनल कॉर्ड) तक पहुँचता है और फिर प्रमस्तिष्कीय बल्कुट (सेरिब्रल कॉर्टेक्स) के प्रक्षेप-क्षेत्र का विषय बनता है। इस प्रकार इन्द्रियाँ विषय-विम्ब को मस्तिष्क में प्रक्षेपित करती हैं जहाँ उनके यथास्थायी स्वरूप का आकलन हो जाता है। ध्यान देने योग्य बात यह है कि कोई भी ऐरी-नैरी ऊर्जा उपर्युक्त क्रम की क्रियाशीलता का कारण नहीं बन सकती। प्रत्येक अभिग्राहक-कोशिका उसी ऊर्जा के प्रति अनुकार्यशील होती है जो एक विशेष परास के भीतर पड़ती है। परास से बाहर की ऊर्जा सम्वेदित नहीं होती। यहाँ तक कि परास के भीतर पड़ने वाली ऊर्जा में भी एक विशेष तीव्रता होनी चाहिए अन्यथा अभिग्राहक कोशिका उसकी उपेक्षा कर देती है।

2.3. रचना-प्रक्रियात्मक सवेदन

रचनात्मक सवेदन में तीव्रता का उपर्युक्त बिन्दु ही महत्वपूर्ण होता है। सिसृक्षु-व्यक्तित्व की यह शक्ति अत्यधिक विकसित होती है जिसके कारण वह विषय-सम्बन्धी छोटी-छोटी बातों को भी तीव्रता से मस्तिष्क में अभिग्रहण करता है। आम आदमी का विषय-सवेदन इतना आयासहीन और स्वतः-चालित-सा होता है कि उसे उसके स्वरूप अभिग्रहण का पता तक नहीं चलता। रचनाकार इसका अर्थ भी करता है ताकि विषय और उसकी पृष्ठभूमि की पूरी-पूरी जानकारी प्राप्त की जा सके। वह अपनी आँख-नासिका-श्रवणा की अपेक्षाकृत अधिक खुला रखता है। ऐसे अनेक उदाहरण मिलते हैं जहाँ रचनाकार अपने विषय के सम्पूर्ण आकलन के लिए मारे-मारे फिरते रहे हैं। वे महत्वहीन प्रतीत होने वाली चीजों को भी अद्भुत महत्त्वदान देते हैं और उन्हें गहराई तथा व्यापकता में सवेद्य बनाते हैं। उदाहरण के लिए स्नेहा-मीठी गट-जाति के जीवन पर 'कब तक पुकारूँ' उपन्यास की रचना करने के प्राथमिक चरण पर उपन्यासकार रांगेय राघव महीनो तक उनके समाज में जाते रहे थे और इस उपन्यास का मुखराम नामक प्रमुख पात्र सचमुच का एक नट था जो उनके यहाँ दूध देने आता था और उनके फोड़े का इलाज भी करता था। देखने को यह उपन्यास एक फटेसी-सा प्रतीत होता है और तिलस्मी रोचकता से सम्पन्न भी; लेकिन इसे लिखने से पहले 'लेखक ने मुखराम के साथ नटों की बस्ती में जाकर उनके जीवन को प्रत्यक्ष देखना आरम्भ कर दिया था। और यो 'कब तक पुकारूँ' की पुकार साहित्यिक ससार में गूँजने के लिए तत्पर हो उठी।'¹ इसी प्रकार अमृतलाल नागर के 'नाच्यो बहुत गोपाल' और 'बूँद और समुद्र'

तथा श्रीलाल शुक्ल का 'राग दरबारी' भी अद्भुत संवेदन की व्यापकता और गहनता के उदाहरण हैं। यह संवेदन प्राकृतिक ही नहीं आयास-साध्य भी है।

2.3.1. अब सवाल यह उठता है कि यदि ऐन्द्रिय संवेदन सजंता का पहला चरण है तो रचनाकार उन विषयों से कैसे संवेदित होते हैं जो उनके जीवन-काल से सम्बन्धित या समकालिक नहीं होते। मिसाल के तौर पर 'संकेत', 'कामायनी', 'मानस का हंस' या 'एजेंट-नयन', 'आंसी की रानी समीपार्ध' और 'आपाठ का एक दिन' आदि रचनाएँ जिस परिवेश की पृष्ठभूमि में लिखी गयी हैं वह परिवेश इनके रचनाकारों के युग का नहीं है। वास्तव में रचनाकार का संवेदन-व्यापार समकाल केन्द्रित होकर भी समकाल-निबद्ध नहीं होता। उसके संवेदन में अतिक्रमण की विशेषता होती है अर्थात् इतिहास, संस्कृति और समाजविज्ञान आदि के पठित ज्ञान से प्राप्त सूचनाओं के आधार पर वह अतीत को भी संबोधित करना लेता है। यहाँ उसकी कल्पनाशक्ति और अन्तर्प्रज्ञा अदृश्य को भी दृश्यगत उपस्थित कर देती हैं और वह विषय से एक प्रकार का सीमा सन्निकर्ष कर लेता है क्योंकि प्रत्येक युग में मनुष्य के मूल राग-विराग, उसके सामाजिक दबाव, उसके आस-पास की प्रकृति इत्यादि में मूलतत्त्विक समानता होती है, अतः रचनाकार अपने वर्तमान को अतीत में आसानी से जो लेता है। दूसरे शब्दों में कहे तो वह अपने समय की संवेदित वस्तुओं और घटनाओं के प्रभावों को दूर अतीत तक स्पीक कर उन्हें तबनुरूप बना लेता है। इसे समकालीन संवेदन का कालातीत इस्तेमाल कहा जा सकता है। रचनाप्रक्रिया को पहला 'घकका' यहीं पर मिलता है।

2.3.2 अब यह कहा जाता है कि रचनाकार विम्बों में खोजता है और विम्बों ही में रचता है तब इस कथन में संवेदन-स्तरीय विम्बाभिग्रहण भी अन्तर्निहित होता है। बाह्य जगत के अनेक विम्ब उसके मस्तिष्क पर अंकित होते रहते हैं जो उसके स्मृति-भण्डार में एकत्र होकर आवश्यकतानुसार एक प्रकार की स्वचालित भूमिका का निर्वाह करते हैं और आभासी व्यापार के लिए उपयुक्त सामग्री उपस्थित करते हैं। तब वह उन्हें तमो ताहचर्ममूलक और सादृश्य प्रधान अर्थों से समन्वित करता है। उदाहरण के लिए शमशेर बहादुर सिंह के सफलतः 'कुछ कविताएँ' की 'एक पीली शाम' नामक यह कविता देखें—

एक पीली शाम
पतझर का जग्य अटका हुआ पत्ता
शान्त
मेरी भावनाओं में तुम्हारा मुख-कमल
कृष्ण-म्लान हारा सा
(कि मैं हूँ वह
मौन दर्पण में तुम्हारे कहीं ?)
वासना डूबी सिधिल पल में
मनेह-काजल से

लिए अद्भुत रूप-कौमलता
 अब गिरा अब गिरा वह अटका हुआ आँसू
 सांध्य-तारक या
 अतल मे ।

इस कविता में पतझर की एक सवेदित शाम के दृश्य-बिम्ब को किसी दूसरी स्थिति के चित्रण का माध्यम बनाया गया है। लेकिन प्रस्थान-बिन्दु पतझर की शाम का ऐन्द्रिय सवेदन है। कवि ने अवसर देखा है कि पतझर में पत्ते हरे नहीं रहते, पीले पड़ जाते हैं, पीले पत्ते गिर-गिर कर बातावरण में पीलापन पैदा करते हैं। हर पीला पत्ता अपनी ढाली पर मशवृत्ती से जुड़ा हुआ नहीं बल्कि हल्के से अटका हुआ प्रतीत होता है जो हवा के तनिक से झोके से अभी गिर कर अनस्तित्व में समा जायेगा। क्या इसी प्रकार मनुष्य का और उसके प्रेम-सम्बन्धों का जन्म लेना भी वास्तव में अलग हो जाने की नियति नहीं है? क्या हम सब एक-दूसरे की खामोशी के वर्णन में परानशील मुर्काए हुए पत्ते नहीं हैं? इस सत्य को पहचान लेने पर यदि कमल-मुख भी कृश-म्लान और हारे से नजर आये तो आश्चर्य ही क्या है? तब जीवन के वासनामय उद्वेगों का सत्य की पहचान के इस शिथिल क्षण में डूब जाना स्वाभाविक है। यह बिम्ब एक-दूसरे सादृश्यात्मक बिम्ब को जन्म देता है—कि किसी की स्नेह-कजरारी आँखों में अटका हुआ आँसू भी तो गिरने के लिए तत्पर पत्ते के समान है। निश्चित रूप से वह आँसू सांध्य-तारक की तरह अतल में गिर जायेगा क्योंकि इस ससार में अपना भी कुछ नहीं है और पराया भी कुछ नहीं है। असल चीज है अपने का परायापन और पराये का अपनापन; पूर्णता शून्य है और शून्य ही में पूर्णता है। जीवन अस्तित्व और अनस्तित्व के बीच की स्थिति है; वैसे ही जैसे बिम्ब छाया और छायाभास के बीच का चरण है। कुल मिलाकर कविता एक तनाव की अभिव्यक्ति है जिसके लिए पतझर की पीली शाम और अटके हुए आँसू वाले कृश-म्लान नारी-चेहरे, दोनों का सवेदन कवि ने पहले किया है। यह कह सकना कठिन है कि दोनों में उपमान और उपमेय कौन है या दोनों ही अतलतामिता के उपमान हैं।

2.3.3. वास्तव में सवेदन की यह प्राथमिक अवस्था उस स्थिति से भिन्न नहीं है जिसे मनोवैज्ञानिकों ने उपक्रम-काल की सज्ञा दी है। वैज्ञानिक सिसृद्धान में यह उपक्रम बहुत कुछ स्पष्टतः परिलक्षित किया जा सकता है क्योंकि वहाँ पुराने सिद्धान्तों को काटने या विकसित करने के लिए पिछड़ी सामग्री का संकलन और आकलन जरूरी होता है, लेकिन साहित्यिक सिसृद्धान में उस तरह से काटा कुछ नहीं जाता, सवेदनो को स्मृति में सजोया भर जाता है।

2.3.4. विषय-सवेदन की प्रक्रिया विषय-चयन के साथ भी अपने-आप जुड़ जाती है। बाह्य जगत में ऐसा बहुत कुछ होता है जिसका सवेदन रचनाकार द्वारा निरन्तर किया जाता है लेकिन कुछ महत्वपूर्ण विषय अपनी तीव्रता के कारण अपने-आप अग्र-भूमि में चले आते हैं जबकि शेष पृष्ठभूमि में रहकर समय पर द्वितीयक भूमिका का आयास-

हीन निर्वाह करते रहते हैं। उदाहरण के लिए उपर्युक्त कविता में पतझर की पीली शाम एक व्यापक विषय है जो कई सहस्रसप्त उपविषयों के समग्र प्रभाव का परिणाम है, लेकिन उन सबको छोड़कर पतझर की टहनी पर जटका हुआ-सा एक पत्ता कवि की दृश्येन्द्रिय की परास में इस तरह आगे आ गया है कि शेष सब कुछ बहुत पीछे चला गया-सा प्रतीत होता है। किसी विषय का इस तरह अग्रभूमि में आ जाना या चयनित हो जाना निष्प्रयोजन नहीं होता। अन्तर केवल यह होता है कि कभी किसी मनासीन धुंधले प्रयोजन के कारण विषय महत्वपूर्ण हो उठता है और कभी विषय की अपनी महत्वपूर्णता ही विषयों में अस्पष्ट-से प्रयोजन को आसीन कर देती है।

यद्यपि ऐन्द्रिय संवेदन के घरातल पर भी रचनाकार का 'आत्म' या उसका व्यक्तित्व-विशेष ही संवेदित विषय के गुणभावात्मक प्रभावाभिग्रहण में दूसरों में उनकी मिल्न होने का कारण होता है, तथापि यह प्रभावाभिग्रहण फोटोग्राफिक अधिक होता है, अर्थात् वस्तु और चेतना अथवा लेखक और परिवेश का टकराव ने विकसित होने वाला रचनाधर्मी घनिष्ठ सम्बन्ध यहाँ निर्धारित नहीं हो पाता। यह सम्बन्ध अगले चरण पर अन्यात्मक्रियात्मक रूप धारण करता है।

3. विषय का प्रत्यक्षण

बाह्य के आन्तरिकीकरण की प्रक्रिया का दूसरा चरण प्रत्यक्षीकरण या प्रत्यक्षण का है। वास्तव में सिसृक्षण के दौरान संवेदन की भूमिका उतनी मुखर एवं महत्वपूर्ण नहीं होती जितनी कि प्रत्यक्षण (पर्सप्शन) की। रचनाकार की प्रत्यक्षणाएँ ही उसके रचनाकर्म को शुरू से सामान्यतर बनाती हैं।

3.1. प्रत्यक्षण और संवेदन में अन्तर

प्रत्यक्षण और संवेदन में अन्तर स्पष्ट है। "यह स्वतः सिद्ध है कि मैं जितना 'देखता' हूँ उससे कहीं ज्यादा और अन्यथापरक प्रत्यक्षण करता हूँ। इसी अकाद्य तथ्य ने हमें प्रत्यक्षण की संरचना पर अलग से विचार करने का आधार दिया है..."¹² फिर भी बुद्धवर्ध आदि परम्परावादी मनोवैज्ञानिकों का कहना है कि प्रत्यक्षण में संवेदन अपने-आप सम्मिलित रहता है, उन्हें बहुत असंगाने की खास जरूरत नहीं। एक सीमा तक यह बात ठीक है, मगर इस प्रकार सोचने से तो विश्व की हर वस्तु किसी अन्य वस्तु से जुड़ी हुई दिखायी देगी और हम उसका स्वतन्त्र विश्लेषण नहीं कर सकेंगे।

संवेदन से प्रत्यक्षण इसलिए विशिष्ट है कि संवेदन के चरण पर बाह्य जगत या परिवेश से जो प्रभाव या आकार ग्रहण किये जाते हैं वे या तो बहुत झकड़े किस्म के होते

1. ज्यां पाल सार्न, दि साइकोलॉजी ऑफ़ इमेजिनेशन (सन्दन, मेथुइन एण्ड कम्पनी, 1972), पृ० 138।

हैं या अत्यन्त अव्यवस्थित। "अव्यवस्थित संवेदिक प्रभावों से सार्थक प्रतिरूपों या 'पैटर्न्स' को उत्पन्न करना ही प्रत्यक्षण है।"¹

यो भी कहा जा सकता है कि "प्रत्यक्षण वह प्रक्रिया है जो संवेदन (सेन्सेशन) और व्यवहार (बिहेवियर) के बीच मध्यस्थता या हस्तक्षेप करती है। यह संवेदन द्वारा प्रवर्तित अवश्य होती है मगर उससे पूरी तरह निर्धारित नहीं होती।"² संवेदन लगभग फोटोग्राफिक या वर्ण में प्रतिबिम्बित छवि के समान होता है लेकिन प्रत्यक्षण द्विध्रुवीय होता है अर्थात् इसके दो पहलू होते हैं। एक पहलू का सम्बन्ध संवेदनेन्द्रिय को सक्रिय रखने वाले उद्दीपन के साथ जुड़ता है और दूसरा प्रत्यक्षक के व्यक्तित्व की विशेषताओं से संयुक्त होता है जिसमें उसके पिछले अनुभव, उसकी अभिप्रेरणायें और उसका दृष्टिकोण सम्मिलित रहता है। दूसरे शब्दों में कहे तो प्रत्यक्षण में रचनाकार का ऐन्द्रिय संवेदन उसके मनोलोक की पकड़ में आकर साधारणतः अर्थाभिग्रहण या समझदारी की अनुरूपता में डल जाता है। सहज ज्ञानवादी मनोवैज्ञानिकों का कहना है कि किसी भी सामान्य व्यक्ति की भाँति रचनाकार में प्रत्यक्षण की योग्यता उसकी जननिक या आनुवांशिक प्रतिभा का हिस्सा होती है, जिस तरह उसका साँस लेना स्वाभाविक है कुछ बँस ही; लेकिन अनुभवादिमों की मान्यता है कि यह पूर्णतः उसके अनुभवों और शिक्षा आदि पर आधारित एक अर्जित समता है। इस विषय पर हम पिछले अध्याय में दोनों शक्तियों के योग को रेखांकित कर चुके हैं।

3.2. प्रत्यक्षण की प्रक्रिया

मनोविज्ञान में प्रत्यक्षण की प्रक्रिया पर उन्नीसवीं सदी के अन्त से लेकर अब तक प्रभूत कार्य हुआ है। सबसे पहले वुट और टिचनर ने, जिनका सिद्धान्त 'सरचनावाद' कहलाता है, इसका रहस्योद्घाटन किया। उन्होंने मन और पदार्थ या आत्मा और शरीर के पारस्परिक का खण्डन किया और व्यक्ति की चिन्तना को भी उसकी घटकनो की तरह एक स्वाभाविक प्रक्रिया के रूप में देखा। उनसे पूर्व हाब्स और लॉक जैसे विचारक पहले ही प्रोपणा कर चुके थे कि संवेद-संसार ही हमारा ज्ञान-परिक्षेत्र है। उनमें प्रेरणा पाकर वुट ने, विचार की आधारभूत इकाइयों का पता लगाने के लिए प्रत्यक्षण की प्रक्रिया का अध्ययन किया और यह सिद्ध करना चाहता कि पहली अवस्था पर मूलतः व्यक्ति को विषय का विमुक्त मथाकारात्मक बोध होता है और तत्सम्बन्धी बोध समस्त जानकारी साहचर्यात्मक होती है। अर्थात् वह विमुक्त प्रत्यक्षण को, उसकी आणविक सूक्ष्मता में, साहचर्यों से काटकर देखने पर बल देते थे। मगर उन्हीं के शिष्य टिचनर ने प्रत्यक्षित

1. चार्ल्स जी० मॉरिस, साइकॉलॉजी इन इंट्रोडक्शन (न्यूयार्क, एपलटन सेन्चुरी थाफ्ट्स, 1973), पृ० 287।
2. जेम्स ओ० विटेकर, इंट्रोडक्शन टु साइकॉलॉजी (लन्दन, साउण्डर्स कम्पनी, 1970), पृ० 340।

अनुभव को त्रिसषट्कतीय माना जिसमें एक तो भौतिक संवेदनों का, दूसरे अनुभूतियों का और तीसरे बिम्बों (स्मृतियों और स्वप्नों) का संरचित स्वरूप स्वीकार किया। प्रकाशवादी बिलियम जेम्स ने उक्त संरचनावादी सिद्धान्त को यह मानकर त्रुटिपूर्ण कहा कि साहचर्यविहीन संवेदनों का प्रत्यक्षण में अस्तित्व ही नहीं होता। हम गुलाब के फूल की गन्ध, सौन्दर्य और श्रृंगार-प्रसाधन आदि साहचर्यों में ही देखते हैं, महज एक रमदार पदार्थ के रूप में नहीं। अतः मानसिक साहचर्यों के आधार पर ही हम पूर्वानुभवों से साभान्वित होते हैं और एक बार का साभान्वित होना ही आगामी तगभदारी का साभान्वित कारण बनता रहता है। व्यवहारवादी वाटसन ने इसी मनोवैज्ञानिक पौखलाय द्वारा कुत्तों पर किए गए प्रयोगों के आधार पर यह निष्कर्ष दिया कि प्रत्यक्षण-युक्त तमाम मानवीय व्यवहार पर्यावरणात्मक उद्दीपन का अनुकार्य होता है जिसे अनुकूलित किया जा सकता है और जिसमें चेतना या मानसिक जीवन जैसी अमूर्त अवधारणा को घुसाने की कोई जरूरत नहीं। उनके अनुसार हमारे शब्द भी हमारी सोच के मौखिक अनुकार्य हैं और संवेग भी गन्धिल (ग्लैंडुलर) अनुकार्य होते हैं।

इसमें सन्देह नहीं कि वाटसन के सिद्धान्त का तार्किक महत्व है और प्रत्यक्षण, उद्दीपन का अनुकार्य होने की बजह से ही, द्वन्द्वात्मक अभिग्रहण-व्यापार है, मगर उगना विवेचन चेतना का बहिष्कार करता हुआ इतना याचिक हो जाता है कि मानवीय-व्यवहार की व्यक्ति-विभिन्नता और स्तरीयता में सूक्ष्म अन्तर नहीं कर पाता। सर्जनशील व्यक्ति का प्रत्यक्षण-व्यापार तो इसी अन्तर के कारण विशिष्ट होता है। इस अन्तर को गाल्टन ने अपने 'आनुवंशिक प्रतिभा' के सिद्धान्त में अतिवादित की सीमा तक स्पष्ट करने का प्रयास किया था और कहा था कि सर्जनशील प्रत्यक्षणाएँ वंशागत होने के कारण, व्यक्ति-व्यक्ति के अनुरूप भिन्न-स्तरीय होती हैं। इसी सन्दर्भ में जेस्टाल्ट मनोविज्ञान की उद्भावनाएँ भी उल्लेखनीय हैं। इस स्कूल के विचारकों ने संरचनावादियों का विरोध इस धरातल पर किया कि प्रत्यक्षण में सर्वत्र मन ही अपना करतब दिखाता है—मिमाल के तौर पर वह अगति में भी गति और क्रमहीनता में भी क्रम को पकड़कर ऐन्द्रिक संवेदन को और ही अर्थ दे डालता है। 'जेस्टाल्ट' एक जर्मन शब्द है जिसका अर्थ है 'समग्र' या 'रूप' लेकिन प्रत्यक्षण के सन्दर्भ में इसका अभिप्राय है—विषय की उसकी पृष्ठभूमि से काटकर या पृथक् करके नये प्रतिरूप में देखने की प्रवृत्ति। बर्दिमर, कोह्लर और कोफ्फका ने इस सिद्धान्त के तहत सिद्ध किया कि प्रत्यक्षण समग्रतात्मक होता है और इसका तात्वीकरण नहीं किया जा सकता। तभी सिगमंड फ्रायड ने व्यक्ति के मानसिक जीवन की एक समावेशी मनोविश्लेषणात्मक सिद्धान्तिकी का उद्घाटन किया और सिद्ध किया कि उसका तमाम प्रत्यक्षण-ज्ञात व्यवहार निगूढ़ अभिप्रेरणाओं तथा अचेतन की इच्छाओं का परिणाम होता है। फ्रायड के बाद 'संज्ञानात्मक मनोविज्ञान' ने उद्दीपन-अनुकार्य और जेस्टाल्ट सिद्धान्तों का समन्वय किया। टॉलमन और ज्यॉ पियाजे आदि मनोवैज्ञानिकों ने इस बात पर बल दिया कि प्रत्यक्षण द्वारा सोचने की प्रक्रिया में पुरस्कार्य क्रिया के पुनर्वहन (रीइन्फोर्समेंट) तथा अन्तर्दृष्टि, दोनों का योगदान रहता है। एरीतिग

हम उद्दीपन को नहीं नज़र से देखना शुरू करते हैं। तब हमारा प्रत्यक्षण हमारे व्यवहार को और हमारा व्यवहार हमारे प्रत्यक्षण को प्रभावित करता है।

3.3. रचना-प्रक्रिया और प्रत्यक्षण

इस सत्यके आधार पर हम पुनः अपनी प्रारम्भिक प्राक्कल्पना को इस बिन्दु पर प्रत्यक्षणीय पाते हैं कि प्रत्यक्षण वस्तुतः चेतना और वस्तु के द्वन्द्वात्मक सम्बन्ध का नाम है। इस सम्बन्ध में ही ध्यवित या रचनाकार के वे भाव बनते और विकसित होते हैं जिन्हें काव्यशास्त्रीय शब्दावली में स्थायी भाव कहा जाता है। लेकिन यहाँ 'स्थायी' को 'स्थिरता' का पर्याय नहीं माना जा सकता क्योंकि रचनाकार की मानसिकता और बाह्य शक्तियों की परिवर्तनशीलता के कारण रति, शोक, साहस, क्रोध, भय, जुगुप्सा और आश्चर्य आदि का अनेक संचारियों समेत रूप बदलता रहता है। ये मनुष्य द्वारा बाह्य सत्य को आन्तरिक सत्य के साथ जोड़ने या प्रत्यक्षण के अनिवार्य सूत्र हैं जिनकी न तो सख्या निर्धारित की जा सकती है और न अविकल्पता ही। उदाहरण के लिए युद्ध-रत दो देशों का रचनाधर्मी प्रत्यक्षण किसी शास्त्रोन्मोदित भाव ही को रचनाकार में जागृत करे, यह जरूरी नहीं है। अपने देश-राज के कारण साहस और उत्साह-सहित मर-मिटने के भाव को तो आप धीरता कह सकते हैं लेकिन उस रचनाकार के प्रत्यक्षण-जात भाव को आप कौन-सी निश्चित सजा देंगे जो श्रेष्ठ की तरह वैश्विक नर-संहार को देखकर व्यापक मानवीय स्तर पर अपने मन में इस प्रभाव का अभिग्रहण करता है कि अध आवेश में मातृभूमि के लिए मरना-मारना सम्मानजनक नहीं होता? अतः यह तो निश्चित है कि प्रत्यक्षण की प्रतिक्रिया द्वन्द्वमयी या द्विध्रुवीय होती है लेकिन यह अनिश्चित है कि उसमें कौन-सी भाव-तरंगें मनोलोक में उद्भूत होंगी। उनका निश्चित होना तभी सम्भव है जब रचनाकार किसी पूर्वाभ्यन्तरीकृत भाव-तरंग या प्रभाव के खरिये बाह्य का प्रत्यक्षण करे। रचना-प्रक्रिया में ऐसा भी होता है और इस अभिप्रायात्मक प्रत्यक्षण को महत्वहीन नहीं समझा जाना चाहिए।

3.3.1 रचनात्मक प्रत्यक्षण

सामान्य प्रत्यक्षण और रचनात्मक प्रत्यक्षण में बुनियादी नहीं, स्तरीय अन्तर होता है। इस प्रक्रिया की आधारभूत विशेषताएँ सर्वत्र एक-जैसी हैं। जेस्टाल्ट मनोवैज्ञानिकों के अनुसार जन्मजात या न्यूनायास-साध्य विशेषताएँ हैं—सन्निकटता (प्रक्सिमिटी), समानता (सिमिलिटी), रक्तिपूर्ति (क्लोसियर) और पूर्वापर सम्बन्ध या सन्दर्भ (कॉटेक्स्ट)—जिनके कारण पर्यावरणात्मक उद्दीपन के प्रति कोई भी व्यक्ति सहजता से अनुकार्यशील होकर वस्तुओं का विशिष्ट प्रत्यक्षण करता है। जहाँ अधिक सजटिल उद्दीपन-प्रतिरूपों का अभिग्रहण किया जाता है—जैसे कि सौन्दर्यबोध-आत्मक या रचनात्मक प्रत्यक्षण—वहाँ अनुभव और अन्तर्दृष्टि की महत्वपूर्ण भूमिका के कारण वस्तुओं के विभेदीकरण की योग्यता अधिक समर्थ होती है। इसी प्रकार व्यक्ति ज्यो-ज्यो बढ़ा

होता है त्यों-त्यों प्रत्यक्षण की अजित विशेषताएँ उभरकर अर्थाभिग्रहण को वैशिष्ट्य प्रदान करती हैं। प्रत्यक्षण और भाषा का सम्बन्ध एक ऐसी ही विशेषता है।

3.3.2. प्रत्यक्षण और भाषा

चूँकि भाषा मूलतः वह क्षमता है जो वस्तुओं, घटनाओं और विचारों को बिम्बों में प्रस्तुत करती है, इसलिए अजित भाषा-विकास से प्रत्यक्षण में अद्भुत अन्तर आ जाता है।

प्रत्यक्षण में भाषा का कार्य सिर्फ प्रत्यक्षित को संज्ञा प्रदान करके उसे सहज-ग्राह्य बना देना नहीं होता, बल्कि शब्दों का उच्चारण भी प्रत्यक्षण की रीति या योग्यता को बखल देता है। संक्षेप में भाषा का विकास और प्रत्यक्षण का विकास एक-दूसरे का हाथ पकड़कर होता है। प्रत्यक्षण में भाषा की दो विशिष्ट विवक्षाएँ होती हैं—एक मानवीय प्रत्यक्षण जो पशुओं के प्रत्यक्षण से अलग होती है और दूसरी मानव-मानव के प्रत्यक्षण को भिन्न-भिन्न बनाती है। भाषा के कारण ही मनुष्य का प्रत्यक्षण प्रतीकात्मक होकर पशुओं से अलग हो जाता है क्योंकि 'अच्छाई' और 'बुराई' की अमूर्त अवधारणाएँ जो मनुष्य के मूलमनोबोध को विकसित करके उसके व्यवहार में परिवर्तन लाती हैं, वे पशुओं में नहीं होती। इसी प्रकार एक भाषा का दूसरी भाषा से भिन्न होना या एक ही भाषा का विशिष्ट ज्ञान भी प्रत्यक्षण के स्तर और आयामों का निर्धारण करता है। उदाहरण के लिए अंग्रेजी में 'स्नो' और 'आइस' दोनों के लिए हिन्दी में 'बर्फ' का प्रयोग मिलता है जो दोनों के प्रत्यक्षणात्मक अन्तर को तब तक स्पष्ट नहीं करता जब तक कि हम उसका वाक्य में प्रयोग करके बर्फ और बर्फ के अन्तर को स्पष्ट नहीं करते। वास्तव में यही वह स्तर है जो रचनाकार को अपने शब्द-निर्माण के लिए प्रेरित करती है—लिखने की अवस्था से भी बहुत पहले, ताकि प्रत्यक्षित विषय का अर्थ उसकी मानसिक पकड़ में आ सके। इस प्रकार भाषा की अपर्याप्तता या उपयुक्त भाषा की तलाश का क्रम यही से आरम्भ हो जाता है जिसके आधार पर कुछ लोग ठीक ही कहते हैं कि रचना-क्रम आधो-पान्त भाषायी व्यापार है।

प्रत्यक्षण करना एक प्रकार से सत्रादशील रहना है—फूल-पत्तियों की, मौन की, शरीर की, हवा की, साँस की, झरनों की—सबकी भाषा को अपनी मानसिक भाषा में अनूदित करना है। इसीलिए आइस्टीन ने कहा था—“भाषा या शब्द, अपने लिखित अथवा उच्चरित रूप में, भेरे विचार-तन्त्र में कोई विशेष भूमिका अदा नहीं करते।”¹ पॉल वेलरी “व्यव्यात्मक चरों (वेरिएबल्स) को अर्थ-चरों से जोड़ना”² ही काव्य-भाषा

1. अल्बर्ट आइस्टीन, सैटर टु ज्याक हादामार्ब, दि त्रिएटिव प्रोसेस, सम्पा० चिमेलिन, पृ० 43।

2. पॉल वेलरी, दि कोर्स इन प्वाइटिव्स (वही), पृ० 103।

का वास्तविक स्वरूप मानते हैं। फिट्ज ग्रासहॉफ के शब्दों में—“मैं शब्द और अर्थ की रस्साकमी करता हूँ; मेरा लेखन-कार्य भाषा को मुजाबो में प्रर कर निचोड़ना है, उसे नंगा करना और चुमकारना है, उसे ठुड्का मारना और कचोटना है, उस पर मल फेंकना है, उसके नीचे आग जलाना है।”¹ अज्ञेय ने ‘तार सप्तक’ के दूसरे संस्करण में “पुनश्च” लिखा है—“आज भी मेरे सामने जो समस्या है और जिसका हल पा लेना मैं अपने कवि-जीवन की चरम उपलब्धि मानूँगा, वह अर्थवान् शब्द की समस्या है। काव्य सबसे पहले शब्द है। और सबसे अन्त में भी यही बात बच जाती है कि काव्य शब्द है।” रचनाकार द्वारा वाङ्मय का प्रत्यक्षीकरण—जिसमें रूपाकारमय जगत, इतिहास, संस्कृति, कला, विज्ञान, समाज, राजनीति, शिक्षा-प्रशिक्षा सभी शामिल है—मौन की अलिखित भाषा का व्यापार होता है जो अपनी प्रदीर्घ सजटिलता के कारण लिपिवद्ध करने की अवस्था पर भी सनप्रता से मुक्त नहीं हो पाता। तभी तो उसे प्रतीत होता ‘रहता है कि—“है अभी कुछ और है जो कहा नहीं गया।””²

3.3.3. प्रत्यक्षण और संस्कृति

भाषा के अतिरिक्त संस्कृति के अन्य घटक भी प्रत्यक्षीकरण को कई रूपों में प्रभावित करते हैं। अनेक मनोवैज्ञानिकों ने मनुष्य के इस व्यापार में उसकी सांस्कृतिक पृष्ठभूमि को रेखांकित करते हुए सिद्ध किया है कि उसकी प्रत्यक्षण-जात सदृशानाएँ और भ्रान्तियाँ मुख्यतः इसी पर निर्भर करती हैं। इसी के कारण वर्ग-वर्ग, देश-देश और काल-काल के विषय-प्रत्यक्षण में अन्तर आता है। संस्कृति के प्रारम्भिक चरण पर आदिम समाजों ने सूर्य और उरुकी रोशनी को जिस भिषकीय रूप में प्रत्यक्षित किया था वह उनके मनोविज्ञान और साहित्य का सर्वाधिक महत्वपूर्ण संगम था, लेकिन आज का रचनाकार उन सन्दर्भों का इस्तेमाल तो कर सकता है, उनका उसी तरह प्रत्यक्षण नहीं कर सकता क्योंकि अपनी सांस्कृतिक यात्रा में वह बहुत आगे निकल आया है। आज उसकी चेतना पर चिमनियाँ, पार्कों, सड़कों, काफीघरों, जूतूँसों, ट्रेक्टरों, ट्रैक्टरवेलों और व्यापार-केन्द्रों के द्विम्ब हावी हैं। इसी प्रकार ‘भारतीय’ और ‘अभारतीय’ रचनाकार का प्रत्यक्षण—समय और स्थान की सिमटती हुई दूरियों के बावजूब—अपनी-अपनी संस्कृति के मूल्यवादी घेरे में रहने के कारण गिन्न-स्तरीय होगा। इतना ही नहीं, आवासीय और भौगोलिक स्थितियाँ भी रचनाकार के प्रत्यक्षण को प्रभावित करती हैं। हिन्दी के आंचलिक साहित्य में—जिसके रचनाकार मूलतः या प्रधानतः उसी अंचल-विशेष से

1. फिट्ज ग्रासहॉफ, आई डोट शेयरमाई ओपीनियन, मोटिव्ज वाइ द्यु यू राइट, पृ० 69।

2. अज्ञेय, जो कहा नहीं गया, ‘वावरा अहेरी’ संग्रह की कविता।

सम्बन्ध रखते हैं—प्रत्यक्षण के इस वैशिष्ट्य का सर्वोत्तम उदाहरण मिलता है। वास्तव में सस्कृति मानवीय प्रत्यक्षण की सबसे बड़ी 'प्रशिक्षिका' कही जा सकती है।

3.3.4. प्रत्यक्षण और अन्य कारक

रचनाकार के प्रत्यक्षण को प्रभावित करने वाले अन्य कारकों में उसकी इच्छायें, अभिप्रेरणाएँ, नियमितताएँ (कास्टैसीज) अर्थात् रूप-रंग आकार की अभिवृष्टियाँ, निर्देशाधार (फ्रेम ऑफ रेफरेंस) और बाह्याभ्यन्तर की अनेक उद्दीपक स्थितियाँ भी परिगणित की जा सकती हैं। इन सबके बावजूद उसके प्रत्यक्षण का एक केन्द्रीय बिन्दु होता है जिस पर वह अवधान करता है और जिस पर उसकी रचना का भावी मूल विकसित होता है। जाने या अनजाने में अवधानित यह बिन्दु ही उसकी रचना-प्रक्रिया का स्थायी सन्दर्भ बनकर बाह्य के विधेयोकृत आभ्यन्तरीकरण के बगले चरण का रूप धारण करता है। जब हम कहते हैं कि अमुक रचना नर-नारी सम्बन्धों पर आधारित है, अमुक की संवेदना अलगाव-जन्य है, अमुक में सामन्ती व्यवस्था का विरोध किया गया है, अमुक में प्राकृतिक सौन्दर्य मुखर हो उठा है—तब वस्तुतः इस प्रत्यक्षणगत अवधान-विशेष की ओर ही संकेत करते हैं।

3.3.5 प्रत्यक्षण का व्यावहारिक सन्दर्भ

विशुद्ध व्यावहारिक सन्दर्भ में देखें तो प्रत्यक्षण रचनाकार और उसके व्यापक परिवेश के अन्तस्सम्बन्ध ही का दूसरा नाम है जो साहित्य-क्षेत्र की चर्चा का आम और स्वीकृत विषय है। यह रचनाकार द्वारा किया गया अपने परिवेश का ज्ञानमुखी साक्षात्कार है जिसमें उसे अपने व्यक्तित्व के अनुरूप कड़े-मोठे यथार्थ का एहसास होता है। इसी-लिए लूकाच मानते हैं कि सज्ञान के सभी रूपों का आरम्भ बाह्य जगत के साक्षात्कार से होता है।¹ 'रस-मीमांसा' में आचार्य शुब्रल इसे तथ्यों द्वारा भावोत्पत्ति का ज्ञान-मार्ग कहते हैं—“तथ्य चाहे नर-क्षेत्र के हो, चाहे अधिक व्यापक क्षेत्र के हो, कुछ प्रत्यक्ष होते हैं और कुछ गूढ़। जो तथ्य हमारे किसी भाव को उत्पन्न करे उसे भाव का आलम्बन कहना चाहिए। ऐसे रसात्मक तथ्य आरम्भ में ज्ञानेन्द्रियाँ उपस्थित करती हैं। फिर ज्ञानेन्द्रियों द्वारा प्राप्त सामग्री से भावना या कल्पना उनकी योजना करती है। अतः यह कहा जा सकता है कि ज्ञान ही भावों के संचार के लिए मार्ग खोलता है। ज्ञान-प्रसार के भीतर ही भाव-प्रसार होता है।” शिवसामर मिश्र के शब्दों में—“परिवेश की चेतना से विहीन आत्मा निर्जीव है, अभिव्यक्ति के सर्वथा अयोग्य है। वस्तुतः परिवेश विभिन्न-श्रतुओं के समान है। इससे रचना रूपी पौधे को अगुरित, पल्लवित और पुष्पित होने में

1. जार्ज लूकाच, दि राइटर एण्ड दि क्रिटिक, पृ० 26।

सहामता मिलती है। परिवेश काल का वह सामायिक अंश है, जिससे प्रताडित, पीड़ित अथवा आनन्दित-उद्वेलित और प्रेरित होकर कोई रचनाकार किन्हीं उज्ज्वल शुभ उद्देश्यों की सृष्टि करता है और इस प्रकार अपनी कृति को, सामयिकता की सीमा से परे, काल की परिधि में से जाता है।¹

3.3 6. प्रत्यक्षण का भाववादी सन्दर्भ

भाववादी दर्शन से प्रेरित साहित्यकार मनुष्य की चेतना के भौतिक आधार में विश्वास नहीं रखते, वे ज्ञान को अलौकिकता से मण्डित मानते हैं इसलिए कभी स्पष्ट और कभी अस्पष्ट स्वर में यह कहते हुए सुनाई देते हैं कि रचना-प्रक्रिया का या रचनाकार का परिवेश से कोई सम्बन्ध नहीं होता। स्वयंप्रकाश्यवादियों और अतिगय अध्यात्मवादियों ने विमुख अनुभूति ही को रचनाकार का प्रामाणिक अनुभव मानकर, एक प्रकार से मानवीय प्रत्यक्षण की मनोविज्ञान पुष्ट और दृढ़-विकासात्मक वैज्ञानिक जमीन ही को नकारा है। हमारे एक प्रश्न के उत्तर में रमेश बक्शी ने लिखा है—“सर्जनात्मकता का उपयुक्त परिस्थितियों से कोई ताल्लुक नहीं है।”² इसी से मिलता-जुलता गिरिराज किशोर का यह कथन है कि—“रचना के लिए हर परिस्थिति उपयुक्त होती है।”³ शेष सभी ने अपनी रचना-प्रक्रिया में परिवेश अथवा परिस्थितियों की भूमिका को तकरीबन मुनत कण्ठ से स्वीकार किया है।

इन दो कथनों में भी परिस्थितियों का नहीं उनकी ‘उपयुक्तता’ का नकार है; लेकिन यह बात एक सीमा के आगे मान्य नहीं हो सकती क्योंकि इससे प्रकारान्तर से प्रत्यक्षण की प्रयोजनहीनता अभिव्यजित होती है और यह शक्य संकेत मिलता है कि बाह्य जगत में दवावों और रचनाकारिता के अनुरूप कार्यभारों की कोई भूमिका नहीं होती। हम यह तो कह सकते हैं कि प्रत्यक्षण की प्रक्रिया में रचनाकार का अपने परिवेश के साथ सम्बन्ध संगतिमूलक भी हो सकता है और विसंगतिमूलक भी, लेकिन इस सवाल से नहीं बच सकते कि उस संगति या विसंगति की उपयुक्तता ही रचना की नींव को कमजोर या पुष्ट बनाती है अर्थात् उसकी स्तरीयता का मूलाधार होती है। नन्दकिशोर नवल ने ठीक लिखा है कि रचनाकार का प्रत्यक्षण तटस्थ कभी नहीं होता। तटस्थता तो प्रतिकृति ही को जन्म दे सकती है जबकि रचनाकार अपने प्रत्यक्षित का पुनर्निर्माण करता है और ऐसा करते समय वह उसे बदल भी देता है। तथ्य यह है कि ऐसा वह एक उद्देश्य से प्रेरित

1. शिवसागर मिश्र, परिवेश और मूल्यवोध, लेखक और परिवेश, सम्पा० वचनदेव कुमार (नयी दिल्ली, राजकमल प्रकाशन, 1978), पृ० 9।
2. नन्दकिशोर नवल, लेखक का परिवेश और रचना का ससार (वही), पृ० 30।
3. पत्र-प्रश्नोत्तरी द्वारा प्राप्त।

होकर करता है। लेखक कोई तटस्थ व्यक्ति नहीं है। उसकी कुछ भावनाएँ होती हैं, उसके कुछ विचार होने हैं और वह कुछ मूल्यों के प्रति आस्थावान् होता है। वह अपनी रचना के द्वारा अपने परिवेश को बदलना चाहता है और उसे इच्छित रूप देना चाहता है। इस कारण वह कुछ भावनाओं, विचारों और मूल्यों का पक्षधर हो जाता है।¹ कौन-सी पक्षधरता सुन्दर होती है और कौन-सी विकृत, यह यहाँ विचारणीय नहीं है; लेकिन इतना अवश्य है कि प्रत्यक्षित अनुभव से उत्पन्न सरोकार ही सिसृक्षण को तीब्रता से अगले चरण में धातता है जिसे मनोविज्ञान की शब्दावली में समस्या-स्थापन या अभिप्रेरण कहा जाता है और साहित्यकार जिसे अन्तःप्रेरणा कहते हैं।

1. यह प्रपनोत्तरी द्वारा प्राप्त।

अध्याय—पाँच

विषय-संलिप्ति और विषयाभिप्रेरण

बाह्य के आन्तरिकीकरण की रचना-प्रक्रियात्मक अवस्था का अगला चरण है—प्रत्यक्षित विषय के साथ सकार या नकार के घरातल पर रचनाकार का संलिप्त होना, इस संलिप्ति की अथाह शिष्ट को अनुभव करना और संलिप्ति अथवा सरोकार की समस्या से रचनात्मक स्तर पर अभिप्रेरित होना। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से देखें तो यह अवस्था रचनात्मक अभिप्रेरण (क्रिएटिव मोटिवेशन) की है। इसमें सबेह नहीं कि प्रत्यक्षण की पूर्व-विवेचित अवस्था में भी सर्जक-मन की बहुत-सी मूलप्रावृत्तिक तथा अन्य अस्थाधी अभिप्रेरणाएँ क्रियाशील रहती हैं लेकिन यहाँ पर एक स्थायी अभिप्रेरण का उदय होता है जो आगे चलकर रचनात्मक विचार की विभिन्न दिशाओं को खोलता है। यही रचनाकार की सृजनेच्छा का उद्गम-स्थल होता है जहाँ उसे लगता है कि जिस सच्चाई का उसने प्रत्यक्षीकरण किया है वह दूसरों की प्रत्यक्षणा के लिए भी उसी वैशिष्ट्य में उपस्थित की जानी चाहिए। विषय-संलिप्ति से विषयाभिप्रेरण होता है या विषयाभिप्रेरण से विषय-संलिप्ति सघन होती है, यह कह सकना कठिन है क्योंकि दोनों सायुज्य क्रियाएँ हैं, फिर भी रचना-प्रक्रिया की दृष्टि से संलिप्तिजात अभिप्रेरण ही अधिक महत्वपूर्ण होता है। इसी को रचनाकार की 'प्रथमानुमूर्ति' कहा जाता है।

1. विषयाभिप्रेरण की प्रक्रिया

जागतिक 'वास्तव' जब रचनाकार के सामने किसी महत्वपूर्ण अनुभव के रूप में उपस्थित होता है तब वह उसका रचनाधर्मी 'यथायथ' बनकर उसे तन्निता से अभिप्रेरित करता है। एक समस्या-सी मानो उसे आक्रान्त कर लेती है और वह बेचैन हो उठता है। प्रायः देखने में आता है कि यह बेचैनी जितनी गहरी और व्यापक होती है उसकी रचना भी उतनी ही स्तरीय और प्रभावोत्पादक होती है। इसीलिए बहुत से विचारक और स्वयं सर्जक भी सिसृक्षण की प्रक्रिया का प्रारम्भ ही विषय-संलिप्ति और विषयाभिप्रेरण

से मानते हैं। ऐसा मानते समय या तो वे ऐन्द्रिक संवेदन और प्रत्यक्षण को भी इसी में अन्तर्भूत समझ लेते हैं या इस तथ्य को ध्यान में रखते हैं कि पाठक के नाते जो कृति हमारे सामने होती है उसका प्रथम साक्षात्कार भाषा से करते हुए हम उसके रूप-विधान, समग्र प्रभाव और सरोकार के रास्ते से जिस लेखकीय संदर्भना तक पहुँचते हैं वह मूलतः अभिप्रेरणा-जात होती है। वास्तव में यह रचनारमक बीज के घन की अवस्था है जो संवेदन और प्रत्यक्षण के समागम का परिणाम होती है और जिसमें बीज धरती को फोड़ कर बाहर निकलता चाहता है। इस प्रकार विषयाभिप्रेरण रचनात्मक व्यवहार का निर्धारक घटक कहा जा सकता है।

1.1. यहाँ हम 'प्रेरणा' शब्द से बचकर 'अभिप्रेरण' का प्रयोग कर रहे हैं। इनके दो प्रमुख कारण हैं। एक यह कि इससे 'प्रेरणा' में जो विषयता, रहस्यमयता या विचित्र स्वयंप्रकाश्यता की प्रमुखता व्यंजित होती है उसका स्थान लगभग नगण्य रह जाता है, और दूसरा यह कि इससे हम सिमृक्षण को मानवीय व्यवहार की मनोविज्ञान-सम्मत उद्देश्य-निदिष्ट कार्यान्वयन के साथ जोड़ सकते हैं। मनुष्य केवल भूख-प्यास, सम्भोग, निद्रा, पीड़ा-क्षमन, ताप-नियंत्रण, बहिष्करण और स्वेदन-श्वसन आदि की शारीरिक अभिप्रेरणाओं से चालित नहीं होता, बल्कि उसके व्यवहार में उन समाज-सांस्कृतिक और व्यक्ति-मानसिक अभिप्रेरणाओं का महत्व वही अधिक होता है जो उसे उच्चतर सतुष्टियों के मार्ग पर बढ़ाती हैं। मनोविज्ञानियों ने इन सब अभिप्रेरणाओं की सूच्या निर्धारित करने और उनके वर्गीकरण के प्रयास किये हैं लेकिन इस तथ्य को भी स्वीकार किया है कि इनके अनन्त रूप होते हैं। जिस प्रकार मनुष्य के सामान्य सामाजिक व्यवहार की अभिप्रेरक शक्तियाँ अनेक हों सकती हैं उसी प्रकार उसके सिमृक्षात्मक व्यवहार को भी किन्हीं बिनी-चुनी अभिप्रेरणाओं तक सीमित नहीं किया जा सकता।

1.2. सिद्धान्त रूप में यह कहना कठिन है कि रचनाकार किन अभिप्रेरणाओं के वशीभूत रचना-कर्म में प्रवृत्त होता है। उसकी अभिप्रेरणा का विषय एक खास किस्म का चेहरा भी हो सकता है और कोई बहुत बड़ा आन्दोलन भी। सैद्धान्तिक रूप से इतना ही कहा जा सकता है कि सिमृक्षण के लिए विषयाभिप्रेरण जरूरी है। भाषुनिक कथाकार गोविन्द मिश्र ने 'अन्तःपुर' की भूमिका में इसे 'बुलावा' कहा है। तोठार लुत्ते के साथ एक मॅट-वाली में उन्होंने स्पष्ट किया है—“बुलावा जरूर होता है। आप इसे इसपिरेशन कहें या कोई टीस कहे जो उठती है—कुछ भी कहे, आखिर लिखने की या लिखने के लिए तैयार होने की या कटिबद्ध होने की कोई चीज़, कोई बिन्दु तो है जहाँ से शुरुआत होती है, लेकिन मेरा स्थान है कि ये अलग-अलग चीज़ें होती हैं। सद्व्यवहार के लिए कभी किसी चेहरे को देखकर आप में कोई खास प्रतिक्रिया होती है” उस चेहरे की कोई खास भाव-मगिमा या उसकी आँखों में कुछ उदामी का रब या कोई और ऐसी चीज़ देखकर आप एक तरह की निकटता उस चेहरे से स्थापित कर लेते हैं और वह धुस्सात होती है आपके चेहरे की।...मैंने अभी कुछ दिन पहले ग्लासगो में जार्ज स्वेदेयर पर एक लगेड़े व्यक्ति का चेहरा देखा। उसकी गर्दन 45 अंश के कोण पर झुकी रहती थी, और आँखें

खास मुद्रा में रहती थी। “हमने एक दूसरे की दुनिया में दिलचस्पी लेनी शुरू की— उसने पता नहीं कितनी, लेकिन मैंने जरूर ली। वह मेरी एक कहानी बनेगी। दूसरी जो फैली हुई वेदना की बात मैंने की, जो वातावरण में रिसती है वह शायद ‘लाल-पीली जमीन’ लिखने की शुरुआत जहाँ से हुई वह है। मैं जितनी बार उत्तर प्रदेश के उन इलाकों से गुजरा, जब-जब परिवारों के साथ रहने का मौका मुझे मिला, मैंने वे छोटी-छोटी चीजें देखी— जिनकी बजह से उनकी जिन्दगी नर्क-सी बन जाती है, जिसे वे बेचारे सारे जीवन भेलते रहते हैं। और यहाँ उस पीड़ा से शुरुआत हुई। आप इस पीड़ा को कह सकते हैं बुलावा या जिसने मुझे लिखने को मजबूर किया।” मेरा यह ख्याल है कि रचना-प्रक्रिया का मतलब सिर्फ बुलावा, जो आपसे लिखवाता है, उससे भरा होना चाहिए। इसके आगे बाकी चीजें महत्व की नहीं है।”¹

1.3 ‘लेखक की जमीन’ की चर्चा के अन्तर्गत गोविन्द मिश्र ने रचना-प्रक्रिया की ‘बाकी चीजों’ को यादगिर और महत्वहीन मानते हुए यह भी कहा है कि जिन कहानियों में लेखक का “तात्कालिक स्थितियों से या तनाव के मुद्दों से उठने पाम का नहीं है, वह बहुत मेहनत करे तो शायद अच्छी कहानी बन जाए, फिर भी वह ताकत नहीं आती।”² इन दोनों कथनों से रचनात्मक अभिप्रेरण के विषय में निम्नलिखित महत्वपूर्ण संकेत मिलते हैं।

- ० रचना-प्रक्रिया में विषयाभिप्रेरण को सर्वाधिक अनिवार्यता।
- ० विषयाभिप्रेरण के लिए विषय के साथ निकटतम सलिलिपि।
- ० रचनात्मक अभिप्रेरण की सार्यकता महज मनोवैज्ञानिक तनाव में नहीं, बल्कि तनाव या स्थिति जन्म टकराव के मुद्दों के साथ साहित्य से जुड़ने में होती है। अर्थात् अभिप्रेरण किसी उद्देश्यपूर्ति का साधन है।
- ० पर्यावरण में घिरे हुए और पर्यावरण की सरचना करने वाले अनेक विषयों में से किसी एक विषय का, लेखकीय अभिरुचि या अभिप्राय के अनुसार, उभर कर सचेतन केन्द्र में आकर अभिप्रेरित करना; और अनेक अन्य सहायक विषयों का अचेतन या उपचेतन में रह कर उसको पुष्ट करना।
- ॥ विधा के अनुसार अभिप्रेरण का तात्कालिक रचना में ढलने के लिए जोर मारना (जैसे कविता में) या उसका स्मृति में निरन्तर बने रहना और आवश्यकतानुसार पुन उपस्थित हो जाना (जैसे उपन्यास या कहानी में, जहाँ अधिक सभ्य विवरण की आवश्यकता पड़ती है)।

-
1. गोविन्द मिश्र सोठार नुस्ते, लेखक की जमीन, नया प्रतीक, सम्पा० स० ही० वात्स्यायन (दिल्ली, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, जून 1978), अंक-6, पृ० 35-36।
 2. वही, पृ० 37।

- ० आधुनिक या समकालीन रचना-कर्म में प्रत्यक्षीकृत विषय के साथ विस्तरता की पीड़ा ही रचनाकार को अधिक अभिप्रेरित करती है।

2. अभिप्रेरण : सामाजिक और वैयक्तिक अनिवार्यता

मनोवैज्ञानिक सी० आर० रोजर्स का विचार है कि सिम्युलात्मक अभिप्रेरण ही रचना-कर्म का उद्गम-स्वरूप है और इसका सम्बन्ध मनुष्य की आत्मवास्तवीकरण (सेल्फ-एक्स्प्लोरेशन) या अपनी शक्तताओं को रूप देने की उस प्रवृत्ति के साथ है जिसे मनश्चिकित्सा में उपचारात्मक चिकित्सा के तौर पर गहराई से इस्तेमाल किया जाता है। इसे आत्मसमृद्धि का सन्तोष प्राप्त करने की इच्छा भी कहा जा सकता है। "यह प्रवृत्ति तह-दर-तह जाने हुए मनोवैज्ञानिक बचावों के नीचे दबी हुई या उन पुराभागों के पीछे छिपी हुई भी हो सकती है जो इसके अस्तित्व तक का पता नहीं चलने देते; लेकिन यह मेरा अनुभव-पुष्ट विश्वास है कि प्रत्येक व्यक्ति में उपस्थित रहकर यह उन्मोचन तथा अभिव्यक्ति की अनुकूल परिस्थितियों का इन्तजार करती है। आत्मसम्पूर्णता के प्रयास में जीव अपने पर्यावरण के साथ नये-नये सम्बन्ध स्थापित करता है और उसकी यही प्रवृत्ति सर्जनात्मक कृत्य की प्राथमिक अभिप्रेरणा होती है।" मनोविज्ञान के नितान्त व्यक्ति-निष्ठ दृष्टिकोण के बावजूद रोजर्स का यह कथन इसलिए महत्वपूर्ण है कि इसमें प्रकारान्तर से रचनात्मक अभिप्रेरण की दोहरी भूमिका को स्वीकार किया गया है— अर्थात् वह पहले रचनाकार के व्यक्तित्व को समृद्ध करती है और फिर उस व्यक्तित्व से उन्मुक्त भी, ताकि उसकी रचना प्रातिनिधिक बन सके।

इससे यह भी पता चलता है कि जैसे हम अभिप्रेरण की आकस्मिकता कहते हैं वास्तव में उसके पीछे अचेतन का लम्बा सिलसिला होता है जो अचानक अनुकूल परिस्थितियों में प्रस्फुटित हो जाने की वजह से आकस्मिक प्रणीत होता है। इससे तीसरा संकेत यह मिलता है कि अभिप्रेरणा उदित होने के बाद समाप्त कभी नहीं होती बल्कि रचना-प्रक्रिया में पड़कर वह निरन्तर विकसित होती है और उसका फैलाव कृति के आविर्भाव तक बना रहता है। दूसरी ओर रोजर्स के कथन की सीमा यह है कि यह रचनात्मक अभिप्रेरण को श्रेयस तथा अश्रेयस के किसी भी मानक के साथ जोड़ना नहीं चाहते। आगे चलकर वह इसके निर्माणात्मक और विध्वंसक रूपों की चर्चा तो करते हैं लेकिन वैयक्तिक मजबूरी के रूप में; जबकि अनलियत यह है कि अभिप्रेरणा रचनाकार की वैयक्तिक ही नहीं, सामाजिक मजबूरी भी है और साहित्यिक सिम्युलेशन में सामाजिक श्रेयस का वर्णन ही उसे सायंक एव चिरजीवी रूप प्रदान करता है। पढ़ती मजबूरी के रूप में हम वचन का वह गीत से सज्जे हैं जिसमें वह कहते हैं— "इसीलिए खड़ा रहा

1. सी० आर० रोजर्स, ट्वेंट्स ए थिर्डी ऑफ क्रिएटिविटी, क्रिएटिविटी, सम्पा० पी० ई० चर्नन (मिडलसेक्स, पेंगुइन बुक्स, 1975), पृ० 140।

कि तुम मुझे पुकार लो।" और दोनों मजबूरियों के स्वस्थ अन्तस्सम्बन्ध का उदाहरण हमें भुक्तिबोध विरचित 'अँघरे मे' की इन गीतनुमा पंक्तियों में उपलब्ध होता है—

ओ मेरे बादर्शवादी मन,
ओ मेरे सिद्धान्तवादी मन,
अब तक क्या किया ?
जीवन क्या लिया ?

× × ×

प्यादा लिया और दिया बहुत-बहुत कम
मर गया देश, अरे, जीवित रह गये तुम।

उपर्युक्त अन्तर को स्पष्ट करने का उद्देश्य यह सिद्ध करना नहीं है कि अभिप्रेरणात्मक 'मजबूरी' पर रचनाकार का वश होता है; बल्कि यह रेखांकित करना है कि इसका आधार रचनाकार का रचना-बाह्य जीवन भी होता है जिसका निर्माण वर्ग-विभाजित समाज की वह सजटिलता करती है जिसे उसने अपने स्वभाव और अर्जित व्यक्तित्व से लिया होता है। कोशीय हवाला भी यही कहता है कि "प्रेरणा रचनाकार की वह सामाजिक मजबूरी है जो उसे रचना-कर्म के हवाले करती है। 'सामाजिक मजबूरी' और 'हवाले किया जाना'—इसके दो स्रोत-सिद्धान्त हैं। दिक् और काल की परिधि में पहला दूसरे से अधिक व्यापक है। पहले का स्रोत कवि का बाह्य जगत है और दूसरे का उसका अन्तर्मन।"¹ महादेवी वर्मा के शब्दों में—“इस मूलगत एकता के कारण ही साहित्यिक उपलब्धियाँ कालान्तर व्यापिनी हो जाती हैं। ऐसी स्थिति में साहित्य के स्रष्टा मात्र ही उसके उपभोक्ता कैसे माने जा सकते हैं। जीवन के परिष्कार और परिवर्तन के हुर अध्याय में साहित्य के चिह्न हैं, अतः उसे व्यापक सामाजिक कर्म न कहना अन्याय होगा।”²

3. अभिप्रेरण की व्यापक अवधारणा

इधर कलात्मक अभिप्रेरण को, अवस्था-विशेष में निबद्ध न मानकर, बहुत व्यापक अर्थ दिया जाने लगा है। वी० ऋटास के अनुसार अभिप्रेरण का अर्थ है उन अभिप्रेरणाओं तथा दलीलों का योगफल जो किसी वस्तु को प्रमाणित करने के लिए इस्तेमाल की जाती है। यह बताते हुए कि “कलात्मक अभिप्रेरण” की अवधारणा साहित्य-कला-समीक्षा में नाटक की सैद्धान्तिकी से आयी है, वह पुनः लिखते हैं—“आमतौर पर पटनाओं, पात्रों

1. इन्साइक्लोपीडिया ऑफ पोइट्री एण्ड पोइटिक्स (लन्दन, प्रिंस्टन पेपरबैक्स, 1963), पृ० 25।

2. महादेवी वर्मा, मेरे प्रिय निबन्ध (नयी दिल्ली, नेशनल पब्लिशिंग हा०, 1981), पृ० 24।

की क्रियाओं के उद्दीपनों और अभिप्रेरणाओं, इन पात्रों के परिवर्तनों और साक्षात्कारों से उद्घाटित तथा अनुमोदित उद्दीपनों की व्याख्या के रूप में कलात्मक अभिप्रेरण को निर्धारित किया जाता है। किसी कलाकृति को ठोस, सत्यमयी तथा विश्वसनीय बनाने का मुख्य साधन ही कलात्मक अभिप्रेरण है। प्रमाणीकरण के अर्थ में अभिप्रेरण के भीतर किसी प्रेषित (एड्रेसी) की पूर्व-कल्पना रहती है, अर्थात् उस व्यक्ति की जिसे इसके द्वारा विश्वास दिलाया जाना है। अतः इस अवधारणा का विश्लेषण केवल रचना-प्रक्रिया की दृष्टि से नहीं, प्रत्यक्ष के मनोविज्ञान की दृष्टि से भी पूरी तरह व्यापक होना है।¹⁷¹

कृतास का मत है कि अभिप्रेरण स्वयं में अति सजटिल प्रक्रिया है। हम प्रायः इसे सत्याभास (फ्लॉजिबिलिटी) और जीवन-सादृश्य की भ्रान्ति के साथ जोड़ते हैं, लेकिन इसका क्षेत्र इतना भर नहीं है। उदाहरण के लिए हम अन्तर्वस्तु द्वारा रूप के अभिप्रेरित होने की बात भी कर सकते हैं। अभिप्रेरण के कई पहलू होते हैं, जैसे "यथार्थपरक" और "विशुद्ध कलात्मक" होने के पहलू; लेकिन ये एक ही समग्रता के अन्तर्विभाजन हैं जिन्हें समग्र प्रत्यक्ष के दौरान ही समझा जा सकता है क्योंकि ये उस परिज्ञान (काम्प्रीहेन्स) या व्यापकत्व के साथ जुड़े रहते हैं जो सौन्दर्यबोधोपात्मक प्रत्यक्ष में अपने-आप अन्तर्निहित रहता है।

हालांकि कृतास ने कलात्मक अभिप्रेरण का विश्लेषण परिग्रहक पक्ष से अधिक किया है और यह सिद्ध करना चाहा है कि इस अभिप्रेरण तक पहुँचने के कई मानदण्ड हो सकते हैं, फिर भी उन्होंने इस तथ्य को केन्द्र में रखा है कि अभिप्रेरण मूलतः ममाकल कलात्मक कारणता है जिसके तत्त्व किसी कलाकृति में अनेक स्तरों पर अन्तर्विष्ट रहते हैं। यह जरूरी नहीं कि रचनाकार उन्हें अपनी तरफ से या अपने पात्रों के माध्यम से सीधे प्रदर्शित करे; बल्कि आमतौर पर वह उन्हें पाठकीय कल्पना द्वारा बोधगम्य होने के लिए खुला छोड़ देता है। बहुत से रचनाकार परिग्रहक की सर्जकशीलता में अविश्वास के कारण, अपनी रचनाओं में अभिप्रेरणात्मक सूत्रों को इतनी बहुतायत से भर देते हैं कि उसकी अपनी साहचर्य-प्रक्रिया बाधित होने लगती है। इसमें सन्देह नहीं कि रचनाकार अभिप्रेरित करने के लिए अभिप्रेरित होता है लेकिन कुशल रचनाकार अपनी अभिप्रेरणाओं से सम्बन्धित अनेक अर्थान्तरालों अथवा समस्या-स्थितियों को जानबूझ कर नियोजित करता है ताकि परिग्रहक को झकझोर सके। "जिस लेखक के पास बड़ी व्यावसायिक निपुणता होती है वही अभिप्रेरण के दबाव को यथासम्भव रोककर धीरे-धीरे और प्रच्छन्न रूप से पाठकीय चेतना में उन तत्वों का प्रवर्तन करता है जो भावी अर्थ-

1. वी० कृतास, आर्टिस्टिक मोटिवेशन एण्ड एस्थेटिक पर्सेप्शन, मार्क्सस्ट-लेनिनिस्ट एस्थेटिक्स एण्ड लाइफ, सम्पा० आई० कुलिकोवा और ए० जिंस (पारको, प्रॉन्स पब्लि० 1976), पृ० 132।

संक्षेपण के लिए जरूरी होते हैं।¹

4. अभिप्रेरण की स्पष्टता/अस्पष्टता और सार्वभौम प्रकृति

प्रारम्भिक अभिप्रेरण की स्पष्टता को लेकर, रचनाकारों की ओर से, दो प्रकार के साक्ष्य मिलते हैं। प्रतिबद्ध लेखकों का कहना है कि लिखना उनकी इच्छा-शक्ति के अधीन है और उन्हें पता होता है कि कौन-सी समस्या किस प्रयोजन से लिखने के लिए अभिप्रेरित कर रही है। उदाहरण के लिए नागार्जुन का कहना है कि—“एक सूत्र हम पकड़ लेते हैं। एक मोटी रूपरेखा बनाकर उस रचना को एक सही सन्तुलित परिणति देने में हमको सुविधा होती है।”² कल्पना और यथार्थ का जो चोली-दामन का रिश्ता है, यह असल कला की उत्पत्ति है, चाहे पथ में हो या पथ में।³ उनका विश्वास है कि जो भी लेखक यथार्थवादी सामाजिक लेखन में आस्था रखता है उसके सामने शोषक और शोषित के सम्बन्ध खुले अभिप्रेरण की तरह पड़े होते हैं जो इतिहास के विभिन्न चरणों पर अपना बाह्य रूप बदलते रहते हैं और जिनसे बचकर निकल सकना उसके लिए असम्भव होता है। जब उनसे यह पूछा जाता है कि इसका मतलब तो यह हुआ कि लेखक अपनी हर रचना में स्वयं को दोहराता है, क्या यह ‘बलचनमा’ की पुनरावृत्ति करेंगे, तब उनका जवाब आता है—“बलचनमा की कहानी तो चालीस साल पीछे छूट गयी। वह तो कही का पच बन गया होगा, उसकी तो तोड़ निकल आयी होगी। बलचनमा को ‘रिपीट’ नहीं करेंगे। अगली पीढ़ी को ‘रिकअप’ करेंगे।”⁴

4.1. इसके विपरीत कुछ रचनाकार मानते हैं कि प्रारम्भिक अभिप्रेरण एकदम अस्पष्ट होता है; वह लगभग निष्प्रयोजन होता है और उसकी स्पष्टता एवं सप्रयोजनता की जितनी भी व्याख्याएँ उपलब्ध होती हैं वे बाद की होती हैं। “अगर कोई लेखक यह दावा करता है कि वह यहूदियों के उत्पीड़न से बहुत सहारे चिन्तित था, या सामाजिक हालात, पिछली पीढ़ियों की असफलता, रूप की तलाश तथा आत्माभिव्यक्ति की इच्छा आदि उसके रचना-प्रवृत्त होने के निर्णायक कारण थे, तो यह लगभग भूठ बोलना है। कारण यह है कि रचना के उद्भव की कोई एक बजह नहीं होती; उसकी हर विचारित व्याख्या बाद में प्रकट होती है। यह कई रेशों का रस्सा है : अनुभवों, प्रघातों और दबावों का; कलाभिव्यक्ति, गुणशीलता और भाषा की तमीज़ का, जागतिक घटनाक्रम से आनंदित या पीड़ित होने का; अनेक अन्य उद्दीपनों से मिश्रित कल्पन-कथाओं या सेन्स की चुभनों से लगाव का : बाधाओं, जल्दबाजियों, एक मात्रा तक सुस्ती और बहुमात्रिक कमिष्टता का।”⁵

1. वही, पृ० 137।

2-3. रणवीर रामा, साहित्यिक साक्षात्कार (पूर्वोद्धृत), पृ० 167-68।

4. मार्टिन ग्रेगोर डेलिन, एटेम्प्ट एट स्टिकिंग टु दि ट्रूथ, मोटिव्स बाइ इ यू राइट, पृ० 72।

नागार्जुन और ग्रेगोर डेलिन दोनों के कथन अपनी-अपनी दृष्टि से सही हैं। वास्तव में अभिप्रेरण की स्पष्टता या अस्पष्टता इस बात पर निर्भर करती है कि रचना-कार के व्यक्तित्व में किन प्रगुणताओं की प्रमुखता है। नागार्जुन के पास एक निश्चित विचारधारा है, वतः स्वाभाविक है कि वह बाह्य जगत के उन्ही विषयों से प्रभावित होते हैं जो उनकी पंचारिक प्रतिक्रिया की परास में आकर किसी समस्या को उद्भूत करते हैं और फिर उन समस्या के रचनात्मक विश्लेषण की भाँष करते हैं। दूसरी ओर ग्रेगोर डेलिन का व्यक्तित्व प्रधानतः अन्तर्मुखी है। अन्तर्मुखता में तीव्रता तो होती है लेकिन बिहाराव और आत्मरति भी। ऐसा व्यक्ति हर बात को अपने हवाले से देखता और पकड़ता है। उनकी रचनाओं को पढ़ने से पता चलता है कि मृत्यु-भय और नश्वरता का आतंक तथा अमरत्व की आकांक्षा वहाँ सर्वत्र व्याप्त है और इसीलिए वह सापेक्षतावाद के इस विचार से सहमत हैं कि मृत्यु-भय ही तमाम कला और दर्शन का नियामक अभिप्रेरक है। नागार्जुन के सामने जिन्दगी खुली किताब की तरह है जिसमें से वह उन सवालों को पकड़ना चाहते हैं जिनसे मानव-ओषध बेहतर और सुदृढ़ बनता है? ग्रेगोर डेलिन के सामने जिन्दगी तहसलाने की तरह है और वह उसे तहसलाना बनाने वाली जीवन-विरोधिनी मृत्यु-शक्ति को खोरोफ़द करना चाहते हैं। फिर भी इन दोनों को सिखाने का आलोक जीवन-जन्म अभिप्रेरण ही से प्राप्त होता है; अन्तर इतना है कि एक के सामने वह अभिप्रेरण स्पष्ट है और दूसरे के सामने रहस्यात्मक एवं अस्पष्ट।

4.3 इसमें संदेह नहीं कि लेखकीय अभिप्रेरण, ऐसा कि डेलिन ने कहा है, अनेक रसों से बना रहता होता है; लेकिन हर रसों की भूमिका रहता बनने ही में सार्थक होती है और रस्से की सार्थकता उसकी ताकत पर निर्भर करती है। अभिप्रेरणा रूपी रस्से की ताकत है उसकी समग्र सहानुभूति अर्थात् सह+अनुभूति। महादेवी वर्मा ने एक स्थान पर इस सहानुभूति का जल्लेख इस प्रकार किया है—“मेरी सहानुभूति ने मुझे समाज के दलित-भीड़ित व्यक्तियों के ताशमश की शक्ति देकर ऐसी जीवन-दृष्टि दे दी है जिससे मेरे लेखन को आलोक मिलता है।” एक ही परिस्थिति सब में एक सी प्रतिक्रिया नहीं उत्पन्न करती, अतः व्यक्ति वर ओगा हुआ यथार्थ सीमित तथा वैयक्तिक ही रहेगा। परन्तु मानव-मन की कथा कुछ भिन्न है। शिला कण-कण से टूट कर भी जल में नहीं मिल पाती। इसके विपरीत जल की बूंद भी समुद्र में मिलकर समुद्र हो जाती है। बाह्य परिस्थिति की प्रतिक्रिया प्रत्येक मन पर भिन्न होगी, किन्तु मन की प्रतिक्रिया दूसरे मन पर घड़ी होगी, यह मनोवैज्ञानिक सत्य है। लेखक इसी से जीवन के उस यथार्थ को भी अंकित कर पाता है जो अन्य का है। उसे अपराधी की मानसिकता का निष्पन्न करने के लिए अपराध करने की आवश्यकता नहीं होती। इसी जीवन-प्रवृत्ति के कारण एक लेखक गुण-गुणान्तर के व्यक्ति और समष्टि मन का ऐसा परिचय देता है जो मनोविज्ञान की कसौटी पर सदा उतरेगा।¹

1. महादेवी वर्मा, मेरे प्रिय निबंध (पूर्वोद्धृत), भूमिका।

। 4 4 इससे स्पष्ट होता है कि बाह्य जगत के आत्मसात्कृत विषयों में से वही लेखनीय अभिप्रेरणा के उद्दीपक बनते हैं जिनमें सार्वभौमिकता का तत्व होता है। दूसरे शब्दों में वहाँ तो सार्थक रचना-कर्म का प्रारम्भ उस जिज्ञासा से होता है जिसे रचनाकार एक व्यापक सदम में समझना-समझाना चाहता है। इस क्रम में वह जिज्ञासा की सहजगत्या अनुभूति से आविष्ट होता है। यह आवेष्टन मानव-जीवन, मानव-स्वभाव और प्रकृति के उस प्रत्यक्षण का परिणाम होता है जिसके द्वारा बाह्य यथार्थ उसके मन पर 'फटासी चिबो' को अंकित करता है और अंकित होने की प्रक्रिया में वह यथार्थ नितान्त स्वतंत्र न रहकर उसका अपना आभ्यन्तर पथार्थ बन कर उसे उद्विजित-अभिप्रेरित करता है। अरस्तू ने अपने अनुकरण-सिद्धान्त में इसकी ओर संकेत करते हुए बहुत पहले बता दिया था कि कविता, अर्थात् अनुकरणारम्भक कला को सर्वोच्च विधा, मानव-जीवन के सार्वभौम तत्व की अभिव्यक्ति है। अरस्तू के प्रसिद्ध व्याख्याकार एस० एच० बूचर ने इस कथन पर टिप्पणी करते हुए लिखा है—“अगर हम अरस्तू के विचार का उनकी अपनी प्रणाली के प्रकाश में विस्तार करें तो कह सकते हैं कि तलित कला अनित्य एवं विशिष्ट का बहिष्करण करती है और मौलिक के स्थायी तथा अनिवार्य रूपों का उद्घाटन करती है।” “एक व्यक्ति ने यह विश्व-व्यक्ति को ढूँढ लेती है। यह प्रकृति-प्रदत्त कोरे यथार्थ की सीमा को लाँच कर यथार्थ के उस विगुह्यकृत रूप की अभिव्यञ्जना है जो आकस्मिकता से असम्पूक्त तथा अपने विकास को बाधित करने वाली स्थितियों से स्वतंत्र होती है।”²

4 5 मानसवादी व्याख्याकार इसी को प्रतिनिधिक यथार्थ का चित्रण कहते हैं। अन्य क्षेत्रों में इसके लिए निर्व्यक्तीकरण, सामान्यीकरण और साधारणीकरण जैसे शब्द प्रचलित हैं। प्रायः यह माना जाता है कि अभिप्रेरण की अवस्था में रचनाकार इस प्रकार के कार्य में सक्षम नहीं होता क्योंकि वहाँ उसका प्रारम्भिक अनुभव व्यक्तिबद्ध होता है और इस व्यक्तिबद्धता से युक्ति उसे रचना प्रक्रिया के दौरान बाद की किसी अवस्था पर प्राप्त होती है। हमारे विचार में इस युक्ति के बीज अभिप्रेरण में ही विद्यमान होते हैं अन्यथा आम आदमी और रचनाकार की अभिप्रेरणाओं में अन्तर नहीं किया जा सकता, लेकिन चूँकि यह अवस्था सवेगप्रधान और भावोत्तेजक होती है, इसमें रचनाकार की मानासिक प्रतिक्रियाएँ अपने शिखर पर होती हैं, इसलिए इसे प्रधानतः व्यक्तिबद्ध मान लिया जाता है।

5. अभिप्रेरण में संवेगों या मनोभावों की भूमिका

रचनात्मक अभिप्रेरण में मनोभावों या संवेगों की भूमिका मुख्य होती है। रचनाकार की विषय-संलिप्ति के मूल उपादान उसके संवेग होते हैं। वास्तव में मनो-

1. एस० एच० बूचर, अस्मिटाटल्स थिअरी ऑफ पोइट्री एण्ड फाइन आर्ट (न्यूयार्क, डॉवर पब्लिकेशन्स, 1951), पृ० 150।

विज्ञान स्वीकार करता है कि अभिप्रेरण और सवेगन में विभाजक रेखा खींचना कठिन है। इन्हें अनुभूति से भी बजसाया नहीं जा सकता क्योंकि कोई सामान्य अनुभूति (फीलिंग) तभी सवेग का रूप धारण कर लेती है जब उसे सर्वतोमुखी उत्तेजकता की तीव्रता का संस्पर्श मिलता है। यहाँ सवेग शब्द का प्रयोग 'इमोशन' के पर्याय-रूप में किया जा रहा है जिसकी व्युत्पत्ति लातीनी शब्द 'इमोविरै' से माना जाती है। 'इमोविरै' का अर्थ है हिला देना, चिदाना या उत्तेजित करना। प्रत्येक सवेग का मूल व्यक्ति की किसी सहज प्रवृत्ति (प्रोपेंसिटी) में होता है लेकिन रचना-प्रक्रिया का सम्बन्ध उन्हीं सहजप्रवृत्तियों से होता है जो रचनाकार को भावात्मक अवस्था में ला सकती हैं। भूख और निद्रा आदि की सहज प्रवृत्तियाँ शारीरिक चरुत्यों के साथ जुड़ी रहती हैं, अतः उनमें भावात्मकता भगभगमगम्य रहती है। हालांकि प्रत्येक सहजप्रवृत्ति की भाँति इनमें भी एपणा करने, जानने और महसूस करने के तीन आयाम होते हैं, लेकिन महसूस करना—जोकि संवेग का प्राणतत्त्व है—निर्माणशीलता, वत्सलता, हास्य, शान्ति, प्रति-वेदन, रति, भय, जुगुप्सा और प्रहर्ष आदि की सहजप्रवृत्तियों में, अपनी तीव्रता के कारण आसानी से सवेग का रूप धारण कर लेता है। रचना प्रक्रिया की दृष्टि से सवेग सम्बन्धी तीन बातें गहत्वपूर्ण होती हैं—पहली यह कि इसमें एक ही सवेग दो या तीन भिन्न सवेगों का मिश्रण होता है, दूसरी यह कि इसमें रचनाकार की संस्कृतिक और सामाजिक पृष्ठभूमि के अनुरूप सवेगोत्पत्ति के साथ-साथ सवेग-स्मरण तथा सवेग-नियंत्रण की अतिरिक्त क्रियाएँ भी सम्मिलित रहती हैं, और तीसरी यह कि ये सवेग अपेक्षाकृत अधिक सजटिल एवं दुर्ब्यर्थ्य होते हैं क्योंकि इनकी उपज मनुष्य के सवेगात्मक जीवन-विकास के उच्चतर अथवा सामान्यतर घरातल से होती है। यहाँ "सहजप्रवृत्तियाँ किसी एक विषय पर केन्द्रित होने के बावजूद उन विषयों तक विस्तार पा जाती हैं जो कि मूल विषय से सादृश्य रखते हैं। इस प्रकार वे उन अजित चित्तवृत्तियों का रूप धारण करती हैं जिनका निर्माण कई सवेगात्मक अनुभवों और कार्याक्रियों के बीच विकसित होता है। उन्हें भाव (सेंटिमेंट्स) भी कहा जाता है। यहाँ संस्कृत नाटककार कालिदास ने उन्हें 'भावस्थिराणि' या स्थिर सवेग कहा है। ये भाव जीवन-पर्यन्त बने रह सकते हैं और बने रहते हैं। "किसी भाव की उत्तम परिभाषा यह हो सकती है कि वह किसी विषय पर केन्द्रित सवेगात्मक प्रवृत्तियों का व्यवस्थित विधान है। भाव जितना सजटिल होगा, उसके द्वारा उद्भूत सवेगों तथा सदिलप्ट अनुभूतियों की परास भी उतनी ही व्यापक होगी।"¹

5.1. उपर्युक्त तथ्य को समझ लेने पर स्पष्ट हो जाता है कि क्यों बहुत से साहित्यकार रचना-प्रक्रिया को भाव-प्रधान या सवेगात्मक अभिप्रेरण की कार्याकी मानते हैं। इस सम्बन्ध में वाइटहैड के 'सवेगों का रूपान्तरण' नामक सिद्धान्त का विवेचन

सिसृक्षा के इतिहास के अन्तर्गत किया जा चुका है। कार्लिगवुड¹ के अनुसार भी कला-व्यापार का सार संवेगाभिव्यक्ति में निहित है, लेकिन कलाकार नितान्त वैयक्तिक संवेगों को नहीं, उन्हीं को अभिव्यक्त करता है जिन्हें वह अन्यो के साथ बाँट सकता है। यह क्रिया उसके सौन्दर्य बोधात्मक अनुभव का अविभाज्य अंग होती है जिसे केवल सम्प्रेषण नहीं; श्रोताओं, अन्य कलाकारों तथा प्रस्तुतकर्त्ताओं के साथ किया गया सहयोगी प्रयास समझना चाहिए। उनके विचार में रचनात्मक अनुभव के तीन स्तर होते हैं—चित्पात्रमक, कल्पनात्मक और प्रज्ञात्मक। इन तीनों में संवेगाभिप्रेरण विद्यमान रहता है। अन्तर केवल यह होता है कि रचना की प्रक्रिया में प्राथमिक संवेदनस्तरीय (प्रभावात्मक) संवेगों को धीरे-धीरे विचारात्मक संवेगों के धारातल पर उठा दिया जाता है। उन्हीं की तरह मिडलटन मरे² की भी धारणा है कि प्रत्यक्षणजात संवेगाभिप्रेरण का क्रिस्टलीकरण ही रचनाप्रक्रियात्मक प्रतीकान्वेषण है।

5.2. सामान्य व्यक्ति की अपेक्षा रचनाकार की उच्चतर संवेदनशीलता द्वारा प्रत्यक्षित विषय उसके संवेग का कारण और प्रतीक दोनों होता है। इसी सदर्भ में ई० जी० यकालेब ने कलात्मक रचनाकर्म के संवेगात्मक और विचारात्मक पक्षों के अन्त-सम्बन्ध पर विचार करते हुए लिखा है—“कलात्मक सिसृक्षण काफी हद तक संवेगावस्था पर निर्भर करता है। इस अवस्था में रचनाकार के व्यक्तित्व का प्रत्येक अनुपग किसी वस्तु, विचार या साध्य द्वारा कम्पायमान हो उठता है। फ्रेमलिन की लाल दीवारों ने ‘स्ट्रेल्टसी को प्राणदण्ड’ के रूसी चित्रकार सूरिकोव को इसी प्रकार अभिप्रेरित किया था। जिस कलात्मक विचार पर पलावर काम कर रहे थे वह उनके मन पर इस प्रकार हावी हो गया था कि उनका स्वास्थ्य ही बिगड़ गया। एम्मा बॉवेरी को जहर दिये जाने का प्रसंग लिखते समय मानो वह स्वयं कल्पनात्मक विषपान से बीमार पड़ गए थे। सखिया का स्वाद, अपच और वमन उनके वास्तविक जीवन के तथ्य बन गए थे। यह भी सर्वविदित है कि रूसी लेखक लियोनिद आन्ड्रेयेव जब कभी अपनी कल्पना में किसी भावी रचना के नायक की पुनस्तृप्ति के उद्देश्य से दो-चार होते थे तब गहरी संवेगावस्था में अतल तक डूब जाया करते थे।”³

5.3. वास्तव में जो लोग रचनात्मक अभिप्रेरण में संवेगों के बहाव को अतिशय महत्व देते हैं वे इसी महत्व के आधार पर इस अवस्था में किसी प्रयोजन की स्पष्टता को स्वीकार नहीं करते। यह बात एक सीमा तक ठीक भी है। यकालेब के अनुसार इसका कारण यह है कि प्रथम सिसृक्षात्मक आवेग की तीव्र संवेगावस्था का आघात या धक्का प्रयोजन की स्पष्टता प्रदान करने में अक्षम होता है। इसमें रचनाकार का मन

1. आर० जी० कार्लिगवुड, दि प्रिंसिपल्स ऑफ आर्ट, पृ० 301-2।

2. मिडलटन मरे, दि प्रॉब्लेम ऑफ स्टाइल (लन्दन, आक्सफोर्ड यूनि० प्रेस, 1976), पृ० 87-88।

3. मार्क्सिस्ट लेनिनिस्ट एस्थेटिक्स एण्ड दि आर्ट्स (पूर्वोद्धृत), पृ० 216-17।

प्रतिवर्ती प्रतिक्रियाओं से आच्छादित रहता है जो उसे विचारित चिन्तना से दूर रखता है। इस चरण पर उसकी रचनात्मक विषय की पहचान स्वयं प्रकाश्य ज्ञान प्रधान होती है। यहाँ उसे उपचेतन के स्तर पर प्रभूत सामग्री लो मिलती है लेकिन वैचारिक विश्लेषण की दिया नहीं। फिर भी विषयोपलब्धि, विषय-साक्षात्कार और विद्ययात्मसात्करण की दृष्टि से इस अवस्था का अपार प्राथमिक महत्व है।

6.1. रचनात्मक अभिप्रेरण के स्रोत

रचनात्मक अभिप्रेरण के स्रोतों से तात्पर्य उन द्वन्द्वात्मक अवस्थितियों से है जो संवेदन और प्रत्यक्षण की प्रक्रियाओं में छनकर या यत्नक्षित सहजता से चुनी जा कर, पहले तो रचनाकार को सीखता से उद्बोधित करती हैं और फिर रचना-कर्म के परवर्ती चरणों पर रचनात्मक सन्तुलन का आधार भी बनती हैं। इन स्रोतों की परिगणना सम्भव नहीं, लेकिन इतना अवश्य कहा जा सकता है कि हर रचना का एक मुख्य स्रोत होता है जिसका स्वरूप कई उपस्रोतों के समुच्चय से बनता है और जो रचना प्रक्रिया के दौरान कई धाराओं में बंट जाता है। रचनात्मक स्थापना की उर्जा उसी स्रोत में निहित होती है। जिस प्रकार किसी व्यक्ति की हरकतों को देख कर हम सोचने लगते हैं कि उसका इरादा क्या है या वह कौन-सी मानसिकता है जो उसे इन हरकतों के लिए उकसा रही है, उसी प्रकार रचना प्रक्रिया की समझदारी के लिए उसके अभिप्रेरणात्मक स्रोत को पहचानना जरूरी होता है। यदि वह स्रोत नितान्त व्यक्तिगत होगा तो रचनाकार की रचनाप्रक्रिया आत्मनिष्ठ आवेग-धाराओं में फैल जायेगी। उसकी रचनाओं में भावुकता और रोमानिया का प्रसार अधिक होगा और वे किनोर पाठकों में अधिक लोकप्रिय भी होगी—उदाहरण के लिए प्रसाद का 'आँसू' और भारती का 'गुनाहों का देवता'। इसके विपरीत अगर उसका रचना-कर्म वस्तुनिष्ठ अन्वेषण के शक्ति स्रोतों से अभिप्रेरित है तो उसकी परिणति अवश्य ठोस, व्यापक और फिर प्रासाधिक होगी—जैसे प्रसाद ही की 'कामायनी' और भारती ही का 'बंधायुग'।

वास्तव में यह अभिप्रेरणा-स्रोतों ही का करिश्मा है कि भारतेन्दु, प्रेमचन्द, मुक्ति-बोध और निराला जैसे महान रचनाकार अपने युग तथा इतिहास के यथार्थ एवं अन्तर्विरोधों को पहचानकर उन्हें सगत कलात्मक स्थापनाओं में बदल सके हैं। स्थापनाएँ सदैव समाधानात्मक नहीं होती; वे प्रश्न की निरन्तरता को सही परिप्रेक्ष्य में खोल कर श्राव्य: अधिक गरिमा-मण्डित होती हैं। दिक्कर के शब्दों में—'प्रश्नों के उत्तर, रोगों के समाधान मनुष्यों के नेता दिया करने हैं। कविता की भूमि केवल दर्द को जानती है, केवल वासना की लहर और रुधिर के उत्ताप को पहचानती है।'¹² यह अभिप्रेरणात्मक दर्द का एक पहलू है जिसे उर्वशी में अभिव्यक्ति मिली है, लेकिन उसका दूसरा पहलू भी

है जो मुक्तिबोध के 'काव्यात्मन् फणिघर' को जगाने के लिए विवश करता है। एक क्रिया की अनेक रचनात्मक प्रतिक्रियाएँ हो सकती हैं; अभिप्रेरण संगतिमूलक हो तो वे अनुक्रियाएँ भी बन पाती हैं—जैसे निराला की 'जूही की कत्ती में'।

6.1. मनोवैज्ञानिक स्रोत

रचनाकारिता के मनोवैज्ञानिक अभिप्रेरणा-स्रोतों के सम्बन्ध में इविंग टेलर¹ ने तीन प्रकार के अभिमतों का उल्लेख किया है। उनके अनुसार मनोविज्ञानियों का एक वर्ग जैवशक्तिवाद (बाइोटलिज्म), सहजज्ञानवाद (नेटिविज्म), रोमांसवाद, अवचेतन-वाद, संस्कृति और आकस्मिक साधन-वृत्ति (सेरेंडिपिटी) आदि के प्रतिक्रियात्मक स्रोतों पर बल देता है और मानता है कि सिसृक्षा नामक विलक्षण प्रक्रिया उन भीतरी या बाहरी शक्तियों से उद्भूत होती है जिन पर शक्ति का कोई दायित्वपूर्ण नियंत्रण नहीं बना रह सकता। दूसरा वर्ग आनुभविक (इम्पीरिकल) अन्तर्व्यक्तिक तथा वैयक्तिक स्रोतों को अधिक रेखांकित करता हुआ उनकी अन्योन्य क्रियात्मक (इंटरएक्शनरी) पद्धति का समर्पण करता है, अर्थात् शक्ति और पर्यावरण की अन्योन्य क्रिया में विश्वास रखता हुआ भी, रचनाकर्म को अद्वयः व्यक्ति की वक्ष्यता से परे मानता है। तीसरा वर्ग सिसृक्षा के सव्यवहारात्मक (ट्रांजेक्शनल) स्रोतों को महत्व देता है अर्थात् रचना-में रचनाकार के सजटिल सव्यवहार और पर्यावरणात्मक उद्दीपनों के द्विध्रुवीय स्रोतों को, उसकी अन्तर्भूत (इनहेरेंट) तथा स्वाभाविक जीव प्रायोगिक—पर्यावरणात्मक (बायोएक्स्पेरिमेंटल-इन्वायरमेंटल) प्रक्रियाओं के रूप में विश्लेषित करता है। आज-कल मनोविज्ञान में सिसृक्षा के मनोवैज्ञानिक स्रोतों का अध्ययन इसी सव्यवहारात्मक सिद्धान्त (ट्रांजेक्शनल थिअरी) के आलोक में अधिक किया जा रहा है ताकि उनकी विज्ञानसम्मत विवेचना के माध्यम से उन्हें परिमाण के घरातल पर पकड़ा जा सके।

इन तीनों अभिमतों में क्रमशः प्रतिक्रिया, अन्योन्यक्रिया और स्वाभाविक सव्यवहार को सिसृक्षण के अभिप्रेरणात्मक स्रोत के रूप में केन्द्रस्थ माना गया है जो कि वास्तव में परस्पर-पूरक हैं; अन्तर अथवा वैभिन्न्य इस बात पर है कि सजक को चेतन स्तर पर इनकी जानकारी कहाँ तक होती है और किस सीमा तक इसे नियंत्रित कायिकी माना जा सकता है। वस्तुतः चेतन और अचेतन का सातत्य इस अवस्था पर भी बना रहता है और इस दृष्टि से, साहित्यसृजन की प्रक्रिया में, दूसरा अभिमत अधिक सगत प्रतीत होता है। फिर भी सिर्फ मनोविज्ञान की सहायता से साहित्यिक सिसृक्षण की अभिप्रेरणावस्था के प्रश्न का सन्तोषजनक उत्तर नहीं मिल सकता। इसके लिए हमें

1 इविंग-टेलर, साइकॉलॉजिकल सोसिजि ऑफ क्रिएटिविटी, साइकॉलॉजिकल एक्स्ट्रैक्ट्स (पूर्वाद्धृत), वाल्यूम 63, जून 1980। जर्नल ऑफ क्रिएटिव विहेवियर, 1976, वाल्यूम 10 (3), पृ० 193-202 भी देखें।

रचनाकारों और रचनाओं के व्यावहारिक हवाले से भी अभिप्रेरणा-स्रोतों की वास्तविक तफ्तीश करनी होगी। यह भी ध्यान में रखना होगा कि ये स्रोत इतिहास के साथ-साथ मिटते, बनते और नये-नये रूप धारण करते हैं। इतना ही नहीं, एक ही रचनाकार की रचना-यात्रा के विकास में इन स्रोतों का अभिग्रहण अपनी मुख्यताओं से विचलन करता हुआ भी दिखायी देता है। ऐसे ही कुछ स्रोतों का उल्लेख यहाँ किया जा रहा है—

6.2 वास्तविक अनुभव-भोग

अनेक रचनाकारों की कृतियों की तुलना उनके उपलब्ध जीवन-तथ्यों के साथ करने या उनकी आत्म-स्वीकृतियों पर विचार करने के उपरान्त पता चलता है कि वास्तविक अनुभव-भोग उनके रचनात्मक अभिप्रेरण का मुख्य स्रोत रहा है। अपने जीवन प्रसंगों से अभिप्रेरणा प्राप्त करने की प्रवृत्ति उन रचनाकारों में अधिक लक्षित होती है जिनकी रचना-प्रक्रिया में रचना की रूपरेखा पहले से नहीं बनायी जाती, जो आत्माभि-व्यक्ति ही को अपने रचना-कर्म का निर्धारक तत्व या प्रयोजन मानते हैं, जो चेतन पर स्वतः स्फूर्त भवचेतन को सरजीह देते हैं, विचार को अनुभूति से बहुत छिगना समझते हैं और जिनकी प्रतिबद्धता अपने साथ सब्जे पहले होती है और इस आत्मरति को 'अनुभव की प्रामाणिकता' में लपेट कर प्रस्तुत करते हैं।

6.2.1 छठे-सातवें दशक के हिन्दी साहित्य में वास्तविक अनुभव-भोग पर लिखने ही की नहीं, इतराने की मिसालें भी प्रचुर मात्रा में मिलती हैं, खैर यह विषय का विषय है कि भोक्ता बनकर रचनाकार ने जिस यथार्थ को सम्पुर्ण से अनुभव किया है वह अधिक प्रभाविक होता है या अपने जीवन-प्रसंग से बाहर के यथार्थ को विश्लेषक की तरह हस्तात्मकबत् देख कर अभिप्रेरित होना; लेकिन इतना निश्चित है कि चाहे कितनी ही क्षीण और अचेत-स्तरीय क्यों न हो, वास्तविक अनुभव-भोग की अभिप्रेरणा प्रत्येक रचनाकार को किसी-न-किसी रूप में उद्बलित अवश्य करती है। रचनाकार की कुशलता इसमें होती है कि वह वह कहाँ तक इसे छद्म रखकर दूसरों के अनुभव में वृणान्तरित करने की क्षमता रखता है।

6.2.2 हालाँकि यह अनिवार्य नियम नहीं है फिर भी वास्तविक अनुभव-भोग की मुख्यता, काल-क्रम की दृष्टि से रचनाकारों की प्रारम्भिक रचनाओं में, और साहित्य-रूपों की दृष्टि से कविता अथवा छोटी कथात्मक विधाओं में अधिक अनुस्यूत रहती है। कुछ रचनाकारों में यह आद्योपान्त प्रधरता से उपस्थित रहती है और कविता, कहानी या कथित-विज्ञाप्य जैसी छोटी विधाओं के अतिरिक्त उपन्यास तथा नाटक जैसी बड़ी विधाओं में भी उनके निजी जीवन-संदर्भों के विस्तार को देखा जा सकता है। उदाहरणतः मोहन राकेश के विषय में अक्सर कहा जाता है कि अपनी लगभग सभी छोटी-बड़ी रचनाओं में वह स्वयं अभिव्यक्त हुए हैं—'एक और ज़िंदगी' हो या 'न आने वाला कल', 'आपाड़ का एक दिन हो या 'आखिरी चट्टान तक'। "निराशा अपनी कृतियों के अन्दर ही जिस तरह पूरे-मूरे व्यक्त हुए हैं और गहराई से जाने-समझे जा सकते हैं,

मोहन राकेश को भी एक व्यक्ति, एक मनुष्य एक लेखक के रूप में जानने-समझने के लिए उनका अपना सम्पूर्ण साहित्य ही आईना है, मुख्य आधार है।¹ इस कथन को पसंदकर यो भी कहा जा सकता है कि व्यक्ति, मनुष्य और लेखक मोहन राकेश का जीवन उनके साहित्य का मूल सदर्भ है।

6.1.3 शिव प्रसाद मिह्र भी मानते हैं कि उनके प्रारम्भिक कथा-लेखन में इकाई के निजी अनुभव की प्रधानता रही है—“मैंने पहली कहानी किस मूढ़ या प्रेरणा या मन स्थिति में लिखी, यह तो आज स्पष्ट नहीं है, पर मैं इतना अवश्य कह सकता हूँ कि उसमें इकाई के निजी अनुभव की प्रमुखता थी।”² “दादो माँ” ग्राम-जीवन की पहली कहानी थी जिसमें निजी अनुभव और भोगे हुए सत्य की व्यथा को व्यक्त किया गया था। कुछ लोग संस्मरणात्मक होना इस कहानी का दोष मानते हैं, किन्तु निजी अनुभूति की प्रखरता और उसकी सही अभिव्यक्ति की भाँग के कारण, इस कहानी का संस्मरणात्मक हो जाना स्वाभाविक है।³ इसी प्रकार ‘उर्वशी’ के रचनाकार का कथन है—“युक्ति तो यही कहती है कि नकाब पहन कर असली चेहरे को छिपा लेने से पुण्य नहीं बढ़ता, फिर भी हर आदमी नकाब लगता है क्योंकि नकाब पहने बिना घर से निकलने की समाज की ओर से मनाही है। किन्तु उस प्रेरणा पर तो मैंने कुछ कहा ही नहीं जिसने आठ वर्ष तक ग्रसित रह कर यह काव्य मुझ से लिखवा लिया। अकथनीय विषय ! शायद अपने से अलग करके मैं उसे देख नहीं सकता; शायद वह अलिखित रह गयी; शायद वह इस पुस्तक में व्याप्त है।”⁴ ‘बीज’ उपन्यास के सम्बन्ध में अमृतराय लिखते हैं—“‘बीज’ मेरा पहला उपन्यास है। पहले उपन्यासों के विषय में अक्सर कहा जाता है कि लेखक उनमें विशेष रूप से उपस्थित रहता है। एक सीमा तक ‘बीज’ के लिए भी यह बात कही जा सकती है।”⁵ रमेश उपाध्याय, जो कि अब निजी या वास्तविक अनुभव-भोग की अभिप्रेरणा को स्वस्थ प्रवृत्ति नहीं मानते, स्वीकार करते हैं कि अपने दूसरे उपन्यास ‘दण्डद्वीप’ तक उनके लेखन में निजी अनुभव की प्रधानता थी जिसके परिणामस्वरूप इस कृति की नायिका मनीषा, नाम बदलकर, उनकी अपनी मनीषा ही की प्रतिच्छाया है। “आज यह स्वीकार करने में मुझे कोई संकोच नहीं है कि ‘दण्ड-द्वीप’ उस काल की रचना है जब ‘अनुभूति की प्रमाणिकता’ का मूल मुझ पर भी सवार

1. गिरिजा रस्तोगी, मोहन राकेश और उनके नाटक (इलाहाबाद, लोकभारती प्रकाशन, 1976), पृ० 31।

2. शिवप्रसाद सिंह, मुरदा सराय (कलकत्ता, भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, 1966), पृ० 10-11।

3. रामधारी सिंह दिनकर, उर्वशी (पूर्वोद्धृत), भूमिका।

4. अमृतराय, बीज. अन्तर्वीज, आधुनिक हिन्दी उपन्यास; सम्पा० भीष्म साहनी, रामजी मिश्र, भगवती प्रसाद-निवारिया (नयी दिल्ली राजकमल प्रकाशन, 1980), पृ० 79।

था।¹ इस उपन्यास का अधिकांश भाग मेरे निजी अनुभवों की टायरी के चुने हुए संशों का संकलन कहा जा सकता है। ये अनुभव मोटे तौर पर मेरी चौदह से बाईस वर्ष की उम्र तक के अनुभव हैं।² 'जठारह सूरज के पौधे' की रचना प्रक्रिया को उद्घाटित करते हुए रमेश बक्षी निश्चिंत हैं—“एक बार पिकासो की रचना ‘गुएँमका’, जो बुद्ध की विभीषिका का सर्वाधिक निर्भय चित्र है, किसी मिलिटरी अफसर के सामने पड़ गई। उसने सहज पिकासो से पूछा—‘यह चित्र तुमने बनाया है? पिकासो ने दाँत पीस कर छसकी तरफ देखा और धीरे से कहा—‘नहीं, मैंने नहीं इसे तुमने बनाया है’। अगर आज मुझे मेरे पिता, जिन्हें मेरे कई वर्ष हो गए हैं, और सत्ताककुटा पत्नी यह पूछें कि यह उपन्यास तुमने लिखा है तो दाँत पीसकर मैं भी वही जवाब दूँगा क्योंकि इस उपन्यास के पौधे अब दरख्त बन गए हैं।” उपन्यास की भूमिका में लिखी एक पंक्ति—‘बाद को मेरा ही विकास रमेश बक्षी के रूप में हुआ है’—जोगों को साफ यह भ्रम देने लगी है कि यह मेरी आत्मकथा है। स्वीकृति, आहिर है, कि वह कई अंशों में है। लेकिन आज मैं उस सब से दस साल दूर आकर उसे इस रूप में देखता हूँ कि जैसे यह सब किसी और के जीवन में घटा है।³ लेकिन दस साल बाद भी रमेश बक्षी ने ‘देवमानी का फहना है।’ नाटक में देवमानी की अवतारणा अपने जीवन-साथ से की है, इस तथ्य को उन्होंने इस नाटक में स्वीकार किया है।

6.2.4. विश्व-साहित्य से पेट्रार्क, थायरन, वाल्टेयर और हाफमन आदि के अनेक उदाहरण देकर भी सिद्ध किया जा सकता है कि किस प्रकार वैयक्तिक जीवन-प्रसंग रचनाओं में प्रतिफलित होते हैं। लेकिन ऐसे उदाहरण भी बहु-संख्या में जुटाए जा सकते हैं जहाँ रचनाकारों के जीवन या उनकी मानसिक बनावट या उनके वर्ष-परिचय का उनकी रचनाओं के साथ कोई तात्त्विक नहीं बैठता।

अतः यहाँ यह स्पष्ट करना जरूरी है कि वास्तविक अनुभव-भोग की परिणति अनिवार्यतः व्यक्तिवादी लेखन में नहीं होती। व्यक्तित्व की अभिप्रेरणात्मक उपस्थिति और व्यक्तिवादिता को पर्याय नहीं समझना चाहिए; बल्कि अनेक बार इनका सम्बन्ध विलोमपरक भी होता है। ‘सरोज-स्मृति’ में निराशा का शोकांत पितृ-रूप अपनी दर्दनाक विपन्नता के साथ उपस्थित है; लेकिन वह रचना फिर भी व्यक्तिवादी न होकर सामाजिक महत्व रखती है। व्यक्तिगत अभिप्रेरण से व्यक्तिवादी रचना सब उपजती है जब रचनाकार की विशुद्धतः निजी भावनाएँ युगीन सन्दर्भों अथवा व्यापक मानव-समाज के सत्यो से एकान्तवास लेकर उसकी कक्षात्मक शुष्कशीलता को विश्लिष्ट अथवा तबाह कर देती है। जो रचनाकार वैयक्तिक अनुभव-भोग को अपनी रचना-प्रक्रिया में हवा-रो-लाशो अप्रत्यक्ष लोगों के साथ साक्षात् करते हुए उसे अपनी सलाह का माध्यम बनाता है उसकी आत्मव्यक्तियाँ भी जगदीतियों में बदल जाती हैं। यही कारण है कि ऊपर जिन रचनाओं का हवाला हमने दिया है वे वैयक्तिक अभिप्रेरण-स्रोतों से जन्म लेकर भी अपनी-अपनी

1. रमेश उपाध्याय, एण्ड-द्वीप और मैं (वही), पृ० 257-58।

2. रमेश बक्षी, जठारह सूरज के पौधे : दस साल बाद (वही), पृ० 224-25।

तत्ताम के अनुरूप व्यक्तिवादी रचनाएँ नहीं हैं। इनका रचना-संसार अपने-अपने सर्जकों के व्यक्तित्व से पृथक् नहीं है, मगर उनके समग्र वैयक्तिक अनुभवों का एकत्रीकरण भी नहीं है। वैयक्तिक अनुभव-भोग महत्वपूर्ण होता है, लेकिन उस कच्चे लोहे की तरह जो द्रवीकरण की शोधन-प्रक्रिया से गुजर कर ही सही रूपान्तर धारण करता है।

6 3. प्रतिक्रियात्मक निषेध और निषेधात्मक प्रतिक्रिया

आमतौर पर प्रतिक्रियात्मक निषेध और कभी-कभी निषेधात्मक प्रतिक्रिया भी रचनात्मक अभिप्रेरण का महत्वपूर्ण स्रोत बनती है। यों तो प्रतिक्रिया, हर आदमी की तरह, रचनाकार की भी शक्तियों के वास्तव को अभिग्रहण करने की व्यक्तिस्वभाव-मूलक शक्ति है, लेकिन सही रचनाकार अभावान्तरिक निषेध से अभिप्रेरित नहीं होता। वह अपनी विधिष्ट मूल्य-दृष्टि के अनुरूप अस्वस्थ का निषेध और स्वस्थ का समर्थन एकसाथ करता है। निषेध और समर्थन की यह तमीज, एक सीमा तक, रचनाकार-सापेक्ष होती है। फिर भी मनुष्य के इतिहास, उसकी परम्परा और संस्कृति ने इस तमीज को सम्पन्न करने के लिए जो फैसले सुनाए हैं, उन्हें कोई भी सही रचनाकार आसानी से अनसुना नहीं कर सकता। इनमें से कुछ फैसले पुराने पड़ कर वर्तमान के लिए अप्रासंगिक हो जाते हैं और कुछ चिर-प्रासंगिक बने रहते हैं। जो चिर-प्रासंगिक है उसे हर रचनाकार का समर्थन मिलता है, लेकिन जो अप्रासंगिक हो चुका है उसका निषेध और उसके स्थान पर स्वस्थ-नूतन का समर्थन करना किसी महान रचनाकार ही के लिए सम्भव होता है। कारण यह है कि इसके लिए उसे भविष्य में जाना पड़ता है और भविष्य में जाने का अर्थ है वहाँ तक अचीन्हे पड़ा रहना। बहुत से महत्वपूर्ण रचनाकारों को इसीलिए अपने जीवन-काल में समुचित भाग्यता प्राप्त नहीं होती। जिस विघटनशील का वे निषेध करते हैं उसकी जड़ें इतनी पुरानी होती हैं कि सामाजिक उसके मोह से, रचनात्मक स्तर पर, मुक्त नहीं हो पाते, और जिस नव-संघटनशील का वे समर्थन करते हैं उसका स्वरूप इतना अपरोक्षित एवं बीतूहनमय होता है कि वह तब तक विश्वस्त नहीं बन पाता जब तक वर्तमान भविष्य में संक्रमण नहीं कर जाता। उदाहरण के लिए मुक्तिबोध ने 'कामायनी' के दर्शन-पक्ष का निषेध किया था क्योंकि हर तरह की निष्क्रियता के प्रति निषेध और विद्रोह का भाव उनके साहित्य की मूल अभिप्रेरणा-शक्ति है; लेकिन 'कामायनी-सर्वस्व' आशयको-आलोचकों को विलम्ब-प्रतिष्ठित मुक्तिबोध अभी तक अप्रिय लग रहे हैं—इस तथ्य के बावजूद कि समकालीन साहित्य-धारा 'कामायनी' की नहीं, निराला और मुक्तिबोध की लीक पर वह रही है।

6 3 1 प्रतिक्रियात्मक निषेध कई स्तरों और प्रकारों से रचनात्मक अभिप्रेरण का स्रोत बनता है। कबीर-तुलसी-नानक ने अपने समय की समाज-धार्मिक रुढ़िवादिता का निषेध किया था; अधिकांश रीतिकालीन दरबारियों ने सामन्ती अभिहचियों के बिनोदार्थ काम-सम्बन्धों की गार्हस्थ्य मर्यादाओं का तिरस्कार किया था; भारतेन्दु ने ब्रिटिश साम्राज्यवादियों और भारतीय दास-मनोवृत्ति के विरोध में लेखनी उठायी थी;

प्रेमचन्द ने महानजी सम्यता के शोषक-स्वरूप और परतंत्रता की प्रतिक्रिया में समानता और स्वतन्त्रता का सपना देखा था; मंथिलीशरण गुप्त और नाटककार प्रसाद ने अराष्ट्रीय तत्वों से लीभकर भारत की महान परम्परा को पुनर्जीवित करना चाहा था; छापावादियों ने स्थूल, असुन्दर और अकलण के बहिष्कार के लिए नयी सौन्दर्य-चेतना को ध्वस्त किया था; और प्रगतिवादियों ने हर प्रकार के दमन के खिलाफ विद्रोह के अनेक स्वरों को मुखरित किया था। स्पष्ट है कि यह प्रतिक्रियात्मक निषेध अपने भिन्न-भिन्न रूपों में भी, द्वन्द्वजात और निर्माणोन्मुखी होता है।

6.3.2 स्वतन्त्रता-प्राप्ति के उपरान्त, पिछले लगभग चार दशकों के हिन्दी-साहित्य की रचना-प्रक्रिया में प्रतिक्रियात्मक निषेध का स्वरूप उत्तरोत्तर सजटिल और बहु-आयामी होता गया है। राष्ट्रीय परतन्त्रता का सन्दर्भ ज्यों-ज्यों आर्थिक वियमता, राजनैतिक पद-लोलुपता, चारित्रिक ह्रास और स्वप्न-गम में बदलता गया है, स्थों-स्थों एक नये प्रकार के असन्तोष की प्रतिक्रिया तीव्रतर होती गयी है। आजादी-प्राप्त देश की ज्वलन्त समस्याओं के परिप्रेक्ष्य में, अतीत के गौरव-गान और आरोपित देश-प्रेम का राग धीरे-धीरे अप्रासांगिक और अप्रभावोत्पादक हो चुका है। यही कारण है कि 'राष्ट्र-कवियों' की परम्परा अब तकरीबन समाप्त हो चुकी है। मोटे तौर पर, रचनाकारों के तीन वर्ग उभरकर सामने आ चुके हैं—

एक वर्ग वह है जो सुविधा की सत्ता के साथ जुड़कर बायबीय मानवता का राग अलाप रहा है क्योंकि इस अलाप में एक तो कोई खतरा नहीं है और दूसरे, यह भोयरी प्रतिक्रिया और रचनात्मक साहसहीनता को छिपाने के लिए अच्छा आवरण है।

दूसरा वर्ग वह है जो अपने अभिजात्य के कारण समर्थन और निषेध के बीच का समझौतावादी मार्ग अपना कर ऐसे नौढ़िक अथवा तथाकथित शाश्वत प्रश्नों को उछाल रहा है जिनका जग-सामान्य के साथ कोई रिश्ता नहीं है। इस वर्ग के अनुसार साहित्य से न कोई बड़ा परिपक्व आया है और न साया जा सकता है, कि साहित्य हमेशा राज-नीति से ऊपर उठता है कि जिन्हे देश की ज्वलन्त समस्याएँ कहा जाता है वे काल के मिटते-बनते अस्थायी चरण-चिह्न हैं, कि सबसे बड़ी और विरलतम समस्या तो मृत्यु के आतंक, अकेलेपन तथा अस्ति-नास्ति के बीच लटकी हुई मानवीय नियति की है। इस-लिए उन्हें असह्य भारतीय मतदाताओं की यन्त्रणाएँ तो अभिप्रेरित नहीं करती, मगर अपनी इच्छा के विरुद्ध जन्म लेकर बनिच्छा ही से मर जाने वाले मनुष्य की यातना आसानी से अभिप्रेरित कर जाती है।

तीसरे बहु-संख्यक वर्ग का प्रतिक्रियात्मक निषेध अभी प्रखर है क्योंकि समाज-वाह यथार्थ को वह अयथार्थ समझता है। धिनीती असामाजिकता के खिलाफ उसकी सारी प्रतिक्रिया सामूहिक मनुष्य को समर्पित है—वह मनुष्य जिससे प्रकृति को जी भर-कर देखने की आँख छीन ली गयी है, जो आजादी में रहकर भी आजाद नहीं हो सका है, जो शिक्षा के प्रसार में भी अशिक्षित है, जिसे अनेक सगठन-विरोधी ताकतें बरगला रही

हैं, जो जुलूसों में गोलियाँ खा रहा है—लेकिन इस सबके बावजूद जिसके भीतर की मनुष्यता जीवित है क्योंकि उसके नव-निर्वाण का सकल्प कभी मर नहीं सकता। इस विभ्रान्त भगर विराट-व्यापक मनुष्य की यथास्थिति और काम्पावस्था की परिकल्पना ने ही सदैव स्वस्थ साहित्य-सृजन को अभिप्रेरित किया है। हिन्दी के सार्थक समकालीन साहित्य पर दृष्टिपात करें तो उसके माध्यम से जिन वस्तुओं, विचारों और घटनाओं के प्रति असतोष व्यक्त किया जा रहा है उनके मूल में इसी मनुष्य की मगल-कामना का व्रत प्रतिक्रियाशील है। यह उस प्रातिनिधिक प्रेमचन्द्रीय परम्परा का विकास है जिसके अनुसार—

“हम जीवन में जो कुछ देखते हैं, या जो कुछ हम पर गुजरती है, वही अनुभव और चोटें कल्पना में पहुँचकर साहित्य-सृजन की प्रेरणा करती हैं। कवि या साहित्यकार में अनुभूति की जिसनी तीव्रता होती है उसकी रचना उसनी ही आकर्षक और ऊँचे दर्जे की होती है। जिस साहित्य से हमारी सुरक्षित न जाये, आध्यात्मिक और मानसिक तृप्ति न मिले, हममें शक्ति और गति न पैदा हो, हमारा सौन्दर्य-श्रेम न जामृत हो—जो हममें सच्चा संकल्प और कठिनाइयों पर विजय पाने की सच्ची दृढ़ता न उत्पन्न करे, वह आज हमारे लिए बेकार है। वह साहित्य कहने का अधिकारी नहीं।”¹

अधिक उदाहरण देना, प्रत्यक्ष को प्रमाणित और सूत्र को विस्तारित करना ही होगा, इसलिए आधुनिक रचनात्मक अभिप्रेरण के उपर्युक्त स्रोत की दृष्टि से दुष्यन्त कुमार का यह हवाला ही काफी है—

सिर्फ हंगामा खड़ा करना मेरा मकसद नहीं,
मेरी कोशिश है कि यह मूर्त बदलनी चाहिए।
मेरे सीने में नहीं तो तेरे सीने में सही,
हो कही भी आग लेकिन आग जलनी चाहिए।²

6.3.3. प्रतिक्रियात्मक निषेध और निषेधात्मक प्रतिक्रिया में कुछ अन्तर तो होता है लेकिन रचना की दृष्टि से यह अन्तर इतना बड़ा नहीं कि दूसरी को दूसरे दर्जे के लेखन की धात्री मान लिया जाए। साहित्यिक रचनाओं के खण्डन या जवाब में कलम उठाने के लिए भी, रचनाकार अभिप्रेरित होते रहे हैं। अगर इस अभिप्रेरण के पीछे किसी प्रकार का वैमनस्य न होकर वैचारिक मत-भेद है तो इसे रचना-प्रक्रिया की अस्वस्थ शुरुआत या अपीलिकता नहीं कहा जा सकता। इससे रचना-कर्म में, सचेत और सायास का अतिरेक, स्वतः स्फूर्ति को बाधित कर सकता है; लेकिन इसके परिणाम-स्वरूप अधिक ठोस और विचारोत्तेजक कृतियाँ प्रकाश में आकर तुलनात्मक आशसन को

1. प्रेमचन्द, कुछ विचार (इलाहाबाद, सरस्वती प्रेस, स० 1973), पृ० 9।

2. दुष्यन्तकुमार, साये में धूप (नयी दिल्ली, राधाकृष्ण प्रकाशन, 1981), पृ० 30।

परितुष्ट भी कर सकती है। उदाहरण के लिए अज्ञेय की कविता 'आपने दस वर्ष हमें और दिए, बढ़ी आपने अनुकम्पा की' भगवतीचरण वर्मा के इस कथन की प्रतिक्रिया है कि नयी कविता दस वर्षों तक चलेगी, उसके बाद कविता को छन्द की ओर लौटना ही होगा।¹

इसी प्रकार अज्ञेय की अपनी कविता 'नदी के द्वीप' के जवाब में 'हम नहीं हैं द्वीप' भारत भूषण अग्रवाल ने लिखी। जब भारत भूषण अग्रवाल से यह प्रश्न किया गया कि जिस प्रकार उनके मित्र रामेय रायब के उपन्यास 'विषादमठ' और 'सीमा-सादा रास्ता' प्रतिक्रियात्मक कृतियाँ हैं उसी प्रकार क्या उनकी यह कविता भी "मूल रचनाओं की सामर्थ्य और प्रतिक्रियात्मक लेखन के नम्बर दो होने का प्रमाण नहीं है?" तब उनका उत्तर यह था—“साहब आपने कैसे मान लिया कि प्रतिक्रिया का साहित्य नम्बर दो का होता है? ... अज्ञेय की कविता मुझे घोर व्यक्तिवादी और समाज विरोधी लगी। ... मैं यह मानने को कतई तैयार नहीं कि मेरी कविता 'हम नहीं हैं द्वीप' अज्ञेय की कविता 'नदी के द्वीप' से किसी भी प्रकार घट कर है। ... साहित्य के प्रति समर्पित होने का मतलब है जीवन के प्रति समर्पित होना।”² दूसरी ओर अज्ञेय की धारणा है कि भारत भूषण ने अपनी ओर से भले ही करारा जवाब दिया है “लेकिन मुझको यह लगा कि उस प्रश्न को उन्होंने कहीं छुआ ही नहीं। एक तरह का छाया-युद्ध उन्होंने किया है।”³

नासमझी से उपजी हुई काल्पनिक प्रतिक्रिया अथवा “छायायुद्ध” की यह शिकायत अज्ञेय ही को नहीं, लगभग उन सभी रचनाकारों को रही है जिनकी कृतियों के विरोध में कृतियाँ रची जाती हैं। लेकिन जितनी स्वाभाविक यह शिकायत है उतनी ही स्वाभाविक यह हकीकत है कि रचना की कट करी दूसरी रचना के आविर्भाव का अभिप्रेरक तत्व होकर भी उसका प्रयोजन नहीं बन सकती, अगर बनती है तो प्रतिक्रिया-बाद की शिकार होकर शीघ्र समाप्त हो जाती है। अतः सार्थक प्रतिक्रियात्मक रचना-कर्म में “छाया युद्ध” की सम्भावना सदैव रहेगी ही। प्रतिक्रियात्मक निषेध की भूमिका सिर्फ मनस्तरों उपलब्ध करने तक होती है और ये मनस्तरों हमेशा छायाभासी हुआ करती हैं; उपर्युक्त संदर्भ में उन्होंने भारत भूषण के व्यक्ति में बँधी हुई किसी विचार-चिंगारी को मात्र हवा दी है। अज्ञेय की कविता पढ़ने से पूर्व ही उनकी धारणा बन चुकी थी कि कविता को व्यक्तिवादी नहीं होना चाहिए। अतः अपनी कविता में वह जिस

1. अपरोक्ष : अज्ञेय के सात सवाद (नयी दिल्ली, सरस्वती विहार, 1979), पृ० 114।
2. रणवीर राय, माहिष्ठिक साक्षात्कार (पूर्वोद्धृत), पृ० 296-98।
3. अपरोक्ष (वही), पृ० 114।

परितोष को ढूँढ़ रहे थे उसकी उपलब्धि उन्हें अज्ञेय की काट में नहीं, अपनी धारणा के आदर्शिकरण में हुई होगी।

दूसरी बात यह है कि अज्ञेय की कविता के प्रकाश में आने के लगभग पाँच वर्ष बाद, सन् 1954 में, जो कविता भारत भूषण ने लिखी उसके मूल में सिर्फ एक कविता नहीं बल्कि अज्ञेय काव्य के पूरे साहित्यिक गिञ्जाज के प्रति असन्तोष का भाव रहा होगा। तीसरा तथ्य यह भी है कि 'हरी घास पर सण भर' संग्रह की यह कविता "घोर व्यक्ति-वादी" नहीं भी हो सकती है, और यदि उन्होंने इससे हटकर 'बावरा अहेरी' संग्रह की 'यह दीप अकेला' जैसी अन्य कई कविताओं पर ध्यान दिया होता तो उन्हें अज्ञेय-साहित्य का एक हाशिया ऐसा भी दीख जाता जिसे लेखक की सामाजिक अहंता में अविश्वास नहीं है। और चौथे, यह भी नहीं भूलना चाहिए कि एक ही कविता की अनेक प्रतिक्रियाएँ हो सकती हैं, कि विशेषतः विम्व प्रधान या प्रतीकवादी कविता अर्थ-सम्प्रेषण में छायाभास से मुक्त नहीं होती क्योंकि गूढ़ता या पाठक के पास ऐसा कोई पैमाना नहीं होता जिससे वह कविता के ध्वन्यार्थ को शत-प्रतिशत पकड़ सके। यहाँ तक कि रचनाकार के अपने रचना-ब्राह्म बक्तव्य भी इस 'न पकड़ सकने' का एक कारण बन जाते हैं। उदाहरण के लिए अज्ञेय स्वयं एक ओर मानते हैं कि किसी वर्ग पर संकट आने की प्रतिक्रियास्वरूप 'सालिडैरिटी' या हितैष्य की अभिप्रेरणा से रचना करना खतरमाक बात है (क्योंकि उसमें "रचनात्मक सम्भावना" नहीं होती),¹ और दूसरी ओर 'आपने दस वर्ष हमें और दिए' लिखकर उन्होंने एक प्रकार के हितैष्य ही का परिचय दिया है। अतः निवेश की अभिप्रेरणा पर विचार करते समय इन सब बातों को दरगुजर नहीं किया जा सकता।

6 3 4 दूसरे की रचना का निषेध यदि अपने दृष्टिकोण की स्पष्ट स्थापना को अभिप्रेरित करता है तो दूसरे के व्यक्तित्व का निषेध प्रायः उस व्यक्तित्व की छाया-रूप अवतारणा में भी प्रतिफलित हो सकता है। ऐसा करते समय रचनाकार उस व्यक्ति का प्रत्यक्ष निषेध नहीं करता, बल्कि उसे पात्र-रूप देकर दूसरे पात्रों के बीच इस तरह सयोजित करता है कि उसकी चरित्रगत विशेषताएँ पाठकीय सहानुभूति को जो देती हैं। उदाहरण के लिए उपेन्द्रनाथ अक्ष के उपन्यास 'बिरती शीवारे' का रामदास और 'बड़ी-बड़ी आँखें' का दारजी ऐसे ही व्यक्तियों की छायाएँ कही जाती हैं जिनसे व्यक्ति-अंक की जीवन में कटु अनुभव प्राप्त हुए थे। हो सकता है कि दूसरे लोगों के लिए वही व्यक्ति सुखद अनुभवों का कारण रहे हो। अतः रचना में आकर ऐसे व्यक्ति भी वस्तुतः काल्पनिक रूप धारण कर लेते हैं। तुर्गनेव के मित्रों और सस्मरण-लेखकों का कहना है कि वह अत्यन्त विनम्र और शालीन थे; मगर उनकी किसी बात पर रुष्ट होकर डॉर्राँएव्स्की ने उन्हें 'दि पजेस्ट' का स्फोट-अहंकारी केरेमज़िन नामक उपन्यासकार-पात्र बना दिया। इस प्रकार उन्होंने तुर्गनेव पर अपना गुबार निकाला। मुक्तिबोध के

अनुसार—'गुबार दूर करते समय निश्चय ही दास्ताएव्की तुर्गेनेव को दम्भ और अहंकार का गुलामी समझता रहा, यानी, दूसरे शब्दों में; उसने दम्भ और अहंकार के एक प्रतीक का छूंदसूरत चित्रण किया। यह चरित्र-चित्रण इतना मार्मिक और मनोवैज्ञानिक हुआ है कि दास्ताएव्की की तारीफ करते बनती है। लेकिन मन्ना यह है कि उसकी मनोवैज्ञानिकता और मार्मिकता काल्पनिक है'। ठोस मालूम होने के कारण ही यह है कि दास्ताएव्की को चोट पहुँची है और यह लेखक की चित्रणारम्भक विश्लेषण और विश्लेषणात्मक चित्रण की सहायता से काल्पनिक को भूतिमन्त कर सकी।¹ लेकिन मुक्तिबोध यह भी स्वीकार करते हैं कि कैरेमचिन जिस प्रकार की दौल्लि खिलवाड़ करता है वह सामान्यतः दम्भियों में पायी ही नहीं जाती, कि दास्ताएव्की ने राई का पहाड़ किया है क्योंकि उन्ही को तरह उनके पात्र भी एग्नार्मल होते हैं। "असल यह है कि हर लेखक अपनी सबेवना का आवर्तोंकरण करता है। आवर्तोंकरण करते समय यह लक्ष्यी नहीं है कि उसने सबेदित वस्तुस्थिति या व्यक्ति के सभी पहलुओं पर और उनसे घनिष्ठ रूप से सम्बन्धित अपनी स्थिति पर ध्यान दिया हो।"² हिन्दी में राधेय राघव ने इस प्रकार का लेखन काफी किया है। निषेधात्मक प्रतिक्रिया में निस्संग आत्मागोक्षण और वस्तुनिष्ठ निरीक्षण का बहुत कम अवकाश होता है। यही इसकी सबसे बड़ी सीमा है।

6.4. तादात्म्य या समानुभूति

रचनात्मक अभिप्रेरण का एक अन्य महत्वपूर्ण स्रोत है तादात्म्य का अनुभव। इसमें प्रत्यक्ष विषय या घटना या विचार आदि के साथ समानुभूति रचनाकार को रचनाकर्म के लिए अभिप्रेरित करती है। यह अभिप्रेरण अन्व्योग्यक्रियात्मक होता है, विषय रचनाकार के मन पर सौन्दर्यात्मक वैशिष्ट्य की छाप अंकित करता है और रचनाकार अनुक्रियारमक ढंग से विषय को नये-नये अर्थों की समृद्धि देकर अनेक प्रकार से अपने तादात्म्य-मुख को अभिव्यक्त करना चाहता है। युगीन साहित्यिक एवं सामाजिक प्रवृत्तियों के अनुसार इन तादात्म्य के आधार एवं स्वरूप में परिवर्तन आता रहता है। उदाहरण के लिए अधिकांश प्रकृति-काव्य इसी अभिप्रेरण की उपज रहा है लेकिन आज के युग में प्रकृति-चित्रण बहुत कम किया जाता है, जो किया भी जाता है उसका स्वरूप नितांत समकालीन होता है। इसी प्रकार प्रेम में निरुह-मिलन के स्थान पर अस्मिताओं के माथ और दाम्पत्य में समर्पण के स्थान पर नयी समस्याओं के साथ तादात्म्य की प्रवृत्ति में वृद्धि हुई है। मतलब यह कि आज तादात्म्य का स्रोत गद्य-प्रधान न रहकर ठोस यथार्थ की पहचान में बदल गया है। यही कारण है कि आज का साहित्य पात्रनायकों की अपेक्षा विचारों को अधिक उत्तेजित करता है।

1. मुक्तिबोध रचनावली (पूर्वोद्धृत) भाग-4, पृ० 37।

2. वही, पृ० 36।

6.4.1. साहित्यिक आन्दोलन

कभी-कभी ऐसा भी होता है कि एकाधिक रचनाकार, किन्हीं मुद्दों को लेकर एक ही प्रकार के तादात्म्य का अनुभव करने लगते हैं। तब अपने-आप किसी साहित्यिक आन्दोलन का सूत्रपात हो जाता है। लेकिन ऐसा प्रायः तभी होता है जब रचनात्मक सौन्दर्य-चेतना में नतव्य-भाव उग्र हो उठता है। हिन्दी में राष्ट्रीय-सांस्कृतिक, प्रगतिवादी और जनवादी आन्दोलन इसी अभिप्रेरणा के उदाहरण हैं। व्यक्तिवादियों, क्षणवादियों और विशुद्ध सौन्दर्यवादियों का कहना है कि रचनाकार की स्वतःस्फूर्त मनस्तरंगों की अवहेलना करने वाले इस आन्दोलनात्मक साहित्य की अभिप्रेरणा आरोपित एवं यात्रिक है, जबकि उनके प्रतिपक्षियों की मान्यता है कि दायित्वहीन मनस्तरंगों से द्वाब्दिक ऐयासी ही की जा सकती है। बहस पुरानी, मगर अभी तक गर्म है। साहित्य के इतिहास और बदलते हुए तैवर को ध्यान में रखकर विचार करें तो पता चलता है कि मानवीय सरोकारों तथा कार्यभारों से जालित तादात्म्य-स्रोत से अपनी अभिप्रेरणाएँ व्यापक ताकत और उन्नत वाली रचनाएँ देती हैं। “इसलिए यह तर्क बिल्कुल निस्सार है कि समाज से हमें कोई मतलब नहीं।” लिखना इन दिनों एक सामाजिक कर्तव्य हो गया है। सामाजिक कर्तव्यों से विच्युत लिखाई अपना प्रतिवाद आप ही है।¹

6.4.2 विचारधारा-प्रसंग

यही पर विचारधारा-विशेष से अनुप्राणित, वादबद्ध और संगठनात्मक अभिप्रेरणा की भूमिका का सवाल विचारणीय हो जाता है। जिस प्रकार आर्थिक व्यवस्था और राजनीति को अब साहित्य-बाह्य शक्तियाँ नहीं माना जाता, उसी प्रकार वादबद्ध अथवा संगठनात्मक लेखन को लेखक की आजादी के साथ टकराने वाली प्रवृत्ति कहकर सुतर्क नहीं दिया जा सकता। हिन्दी के औसत समीक्षक की यह टूँजेड़ी है कि वह राजनैतिक परतन्त्रता की सामूहिक खिलाफत का तो ‘देशप्रेम’ के नाम पर समर्थन करता है मगर देश की आजादी के उपरान्त आर्थिक परतन्त्रता के विरुद्ध लड़ी जाने वाली लड़ाई में लेखक की रचनात्मक हिस्सेदारी को ‘पार्टी-साहित्य’ मात्र समझकर उसी सामूहिक खिलाफत का अवमूल्यन करता है। लेखक को अभिव्यक्ति की स्वतन्त्रता प्राण-वायु की तरह चाहिए, लेकिन स्वतन्त्रता, सामूहिक मुक्ति के साथ तादात्म्य के बिना, वैसी ही व्यक्तिक और निरर्थक होती है जैसे किसी भारतीय पत्नी का पति-परिवार से कट कर नितान्त स्वतन्त्र होने की घोषणा करना। “लेखक के लिए स्वतन्त्रता की खोज समाज से कटने में नहीं है, समाज से और गहरे जुड़ने में है। जितना अधिक वह जुड़ता है उतना ही अधिक वह स्वतन्त्र भी महसूस करता है। गहरे लगाव के बिना लेखक की स्वतन्त्रता की कल्पना नहीं की जा सकती।” हर प्रकार की सत्ता को काला और हर लेखक को दूध का घुला

मानना भी उतना ही गलत है जितना हर सत्ता को माई-बाप और हर लेखक को चापलूस ।¹ चूँकि साहित्य का जन्म मनुष्य के भीतर रह कर, मनुष्य द्वारा मनुष्य ही के लिए होता है, इसलिए हर विचारधारा, मतवाद या संगठन जो मनुष्य की बेहतरी को सक्ष्य बनाता है अथवा वस्तु-स्थिति से पर्दा उठाता है, साहित्यकार के तादात्म्य का विषय बन सकता है । इसका मतलब यह नहीं है कि साहित्यकार बाह्य दबावों के अधीनस्थ हो जाता है । तादात्म्य मूलतः रागात्मक सगति का नाम है और इसमें केन्द्रीय महत्व रचनाकार के व्यक्तित्व ही का होना है । इसका स्वरूप बहुत कुछ उन रागों में निर्मित होता है जिनकी रचनाकार में प्रधानता रहती है । वस्तुओं, घटनाओं, व्यक्तियों और विचारों आदि के सम्पर्क में जाकर वे राग उद्दीप्त भी होते हैं और उन्मत्त भी । इसलिए अभिप्रेरित होकर अन्वियों को अभिप्रेरित करने में उनकी प्राथमिक भूमिका से इनकार नहीं किया जा सकता ।

लेकिन कई रचनाकार बाह्य हलचल के लिए अपने राग-द्वारों को बहुत खुला नहीं रखते; रखते भी हैं तो उसके प्रवेश को खास महत्व न देकर, अपने भीतरी संस्कारों ही को रचनात्मकता का उपजीव्य बनाते हैं । ये या तो वैयक्तिक प्रकार की विशुद्ध रागप्रधान गीतियाँ लिखते हैं—करुणा की, विरह-मिलन की, क्षण-मगुरता की, आरम-विषाद की, आदि-आदि—या फिर दार्शनिक की मुद्रा में रहस्यवादी रचनाएँ प्रस्तुत करते हैं । वैसे तो हर रचनाकार के विषय में कहा जाता है कि वह रचना में कहीं-न-कहीं पलायन करता है; मगर उपर्युक्त प्रकार का पलायन सिर्फ एक विशिष्ट कविता-कोटि ही में देखने को मिलता है । यदि इसके लिए यही अन्य म्यान होता तो रहस्यवादी उपन्यास या नाटक भी प्रकाश में अवश्य आते । कारण यह है कि अतीव अमूर्त अभि-प्रेरणाएँ मयार्थवादी विधार्थों की पकड़ से बाहर हो जाती हैं ।

6.5 कला क्षेत्रीय प्रभाव

रचनात्मक अभिप्रेरण के स्रोतों पर विचार करते समय रचनाकार पर पड़ने वाले कलाक्षेत्रीय प्रभावों की अनेकरूपता भी विचारणीय है । “कलाकृतियाँ धून्य में नहीं रची जाती । प्रत्येक कृति एक ऐसे वृत्त से घिरी रहती है जिसे हम कला-क्षेत्र कह सकते हैं, और इस क्षेत्र में कैंवा, विक्रेता, आलोचक, कलात्मक परम्पराएँ, साहित्यिक आन्दोलन, समकालीन दार्शनिक विचार, राजनैतिक-सामाजिक संरचनाएँ और बहुत सी दूसरी चीजें समाहित रहती हैं । ये तमाम कारक किसी कृति के आविर्भाव को प्रभावित कर सकते हैं । नत्ता के इतिहास और साहित्याध्ययन सम्बन्धी प्रभूतमात्रिक शोध के विरोध में कई बार यह शिकायत की जाती है कि जब विद्वत्त्वर्ग प्रभाव की समस्याओं का विवेचन करता है तब वह इस क्षेत्र के बहुत छोटे-से अंग ही को विचार का विषय

1. भीष्म साहनी, लेखक की स्वतन्त्रता का सवाल, लेखक और अभिव्यक्ति की स्वाधीनता, सम्पा० महोपासिद्, पृ० 41, 43 ।

बनाता है। निस्सन्देह यह जिज्ञासु आमतौर पर सच होती है।¹ इनमें से कुछ प्रभावों का उल्लेख प्रसंगवश किया जा चुका है। छेप प्रभावों पर एक विहंगम दृष्टिपात अपेक्षित है।

6.5.1 अनेक साहित्यकारों की रचनात्मक अभिप्रेरणा को दूसरे रचनाकारों के सम्पर्क में आकर या उनकी किसी रचना से प्रभावित होकर भी अनुसरणात्मक बल मिलता रहा है। यह प्रभाव प्रायः उन प्रबन्धकाव्यों या कथात्मक रचनाओं में सर्वाधिक मिलता है जो किसी प्रख्यात ऐतिहासिक-पौराणिक कथानकों पर आधारित होती हैं। तुलसी चालीसी से और मैथिलीशरण गुप्त तुलसी के अतिरिक्त अपने समकालीन पत्रकार-लेखक महावीरप्रसाद द्विवेदी से प्रेरणात्मक प्रभाव ग्रहण करते रहे हैं। उर्वशी-कार दिनकर ने ऋग्वेद से लेकर कालिदास, रवीन्द्रनाथ ठाकुर और अरविन्द तक से अभिप्रेरणा प्राप्त की है। 'बोलते खण्डहर' की भूमिका में रागेयराघव ने लिखा है— 'प्रस्तुत उपन्यास मैंने 1937 में लिखा था। इसका कथानक विदेशी उपन्यासों में से प्रभावित है किन्तु इतने वर्षों के उपरान्त अब उसे स्पष्ट बताना मेरे लिए असम्भव है। मेरे साहित्य के विकास में इस गुस्तक का अपना महत्व है।'² मोहन-जो-शब्दों की प्राचीन सभ्यता को 'मुर्दों का टीला' में कलात्मक ढंग से प्रस्तुत करते समय रागेयराघव अंग्रेजी उपन्यासकार जार्ज लिटन के 'दि लास्ट डेज ऑफ पॉम्पि आई' से बहुत दूर तक प्रभावित रहे हैं।

हिन्दी रंगमंच पर पिछले दिनों बहुत सफलता अर्जित करने वाली 'खामोश अदालत जारी है' नामक विजय सेंदुलकर की मराठी नाट्य-कृति की कथात्मक संरचना, सोपियन नाटककार चिगीज ऐतमोताव के नाटक 'ऐसेंट ऑफ फूजियामा' से हूबहू मिलती है। यह सुझाव संयोग भी हो सकता है। क्योंकि भारतीय नाट्य-समीक्षकों या स्वयं नाटककार ने अभी तक इस विषय में कोई चर्चा नहीं की है, लेकिन 'खामोश अदालत जाती है' के पाठकों के लिए 'ऐसेंट ऑफ फूजियामा' के विषय में ये पंक्तियाँ विचारणीय हो सकती हैं— 'कास्ताइ मुखामेदजहाँनॉव के महयोग से लिखित यह नाटक सोवियत प्रेस में नन्दी चर्चा का विषय रहा है। (मनुष्य अपनी मनुष्यता को कैसे बनाए रख सकता है, यह इस नाटक का नैतिक मोटिफ है)। इस नाटक में एक छोटी टोली किर्गिज़िया के एक पहाड़ की चोटी पर यात्रा के लिए जाती है। जापान के एक पहाड़ की नकल पर, मझाक-मझाक में, इस चोटी का नाम 'फूजियामा' रख दिया गया है, जहाँ लोग परमात्मा की भुलाकृति के सामने आत्म-पवित्रता के लिए आते हैं। यह टोली अप्रत्याशित रूप में स्वयं को एक प्रकार के मुकद्दमे में ग्रास लेता हुआ पाती है : उन्होंने जमीर की एक अदालत बनायी है जो उन कर्मों पर निर्णय सुनाती है जिनकी सुनवाई

1 गॉरन हेरमेन, इनफ्लुएस इन आर्ट एण्ड लिटरेचर (प्रिंसटन, यूनि० प्रेस, 1975), पृ० 3।

2. रागेय राघव, बोलते खण्डहर (इलाहाबाद, किताब महल, 1955) भूमिका

सामान्य अदालत में नहीं होती मगर जिनके विषय में लोग जानते हैं कि गलत हैं। यह वैयक्तिक ईमानदारी से विचलन है जो स्वयं हमारे और दूसरे लोगों के जीवन पर बहुत बड़ा असर डालता है।¹ क्या 'सामोश बदलत जारी है' में भी कथा और कथ्य का स्वरूप लगभग यही नहीं है ?

इसी प्रकार उपेन्द्रनाथ अस्क ने बताया है कि कैसे अश्वेय ने एक मोटी फाइल उन्होंने दिखायी थी, "जिसमें उन्होंने अश्वेयी में छपी बहुत सी पुस्तकों के उद्धरण इकट्ठे कर रखे थे। उन्होंने बताया कि इस सामान सामग्री का उपयोग वे अपना उपन्यास लिखने में करेंगे। उन्हीं में मैंने रोमा रोला और उसके उपन्यास 'ज्यां क्रिस्ताफ' का नाम मुना था और जाना था कि अश्वेय अपना उपन्यास उसी के पैटर्न पर लिख रहे थे। (बाद में मैंने जाना कि अधिकांश उद्धरण उन्होंने इसी पुस्तक से इकट्ठे कर रखे थे।) "तब मुझे यही लगा था कि यह तो सरीहन दूसरों के सजानों ने मोती बुनाना है और मैंने तय किया था कि मैं ऐसा नहीं करूँगा।"² लेकिन नाव में अस्क स्वीकार करते हैं कि अश्वेय से मुलाकात ने, और फिर 'ज्यां क्रिस्ताफ' पढ़ने से उन्हें भी उपन्यास का पैटर्न ढूँढने में मदद मिली थी।

6.5.3 एक कला-क्षेत्र का प्रभाव भी दूसरे कला-क्षेत्र के रचना-कर्म को प्रभावित करता है। उदाहरण के लिए "ज्यों ही क्यूनिज्म का आविर्भाव हुआ त्यों ही उसका प्रभाव दूसरी कलाओं पर भी फैलने लगा।"³ इसी प्रकार हिन्दी काव्य-क्षेत्र की राम-कथा और कृष्ण-कथा ने यदि चित्रकला को एक लम्बी परम्परा के रूप में प्रभावित किया तो चित्रकला की बिम्बात्मकता भी अनेक कवियों के लिए अभिप्राय रही है। नाट्य, नृत्य और संगीत की परस्पर-पूरकता भी किसी से छिपी नहीं है। हिन्दी का बहुत सा मध्य-युगीन काव्य संगीतात्मक ही नहीं, रागों में निबद्ध भी किया जाता रहा है। आधुनिक और समकालीन हिन्दी-कविता में भी अनेक संगीतात्मक प्रयोग हुए हैं। निराला की 'ताक कमसिन कारि' संगीतात्मक आवृत्तियों का अद्भुत उदाहरण है। रघुवीर महाय ने—“यह मानते हुए कि आधुनिक कविता के समार में नये संगीत का विशेष स्थान है और वह आधुनिक संवेदना का एक आवश्यक अंग है, अपनी कुछ कविताओं में

1. नाइन गार्डन सोवियत प्लेज, सम्पा० विक्टर कॉमिसॉरजहेन्स्की (मास्को, प्रॉप्रैस, पब्लि० 1977), पृ० 10।

2. उपेन्द्रनाथ अस्क, गिरणी दीवारें - एक सप्तरात्रात्मक टिप्पणी, आधुनिक हिन्दी उपन्यास सम्पा० भीष्म साहनी आदि (पूर्वोद्धृत), पृ० 43-44

3. जॉन गोल्डिंग, क्यूनिज्म : ए हिस्टरी एण्ड एन अनालिसिस (लन्दन, फेनर एण्ड फेनर, 1959), पृ० 59।

संगीत की खोज की है।¹ उनकी मैदान में शीर्षक कविता स्वरलिपि के नये प्रयोग का परिणाम है।

6.5.4 रचनाकार अपने जमाने के प्रचलित साहित्य-कलात्मक मुद्दावारे अथवा रूप विधान मात्र से अभिभूत होकर भी कलम-कागज के मैदान में उतरते रहे हैं। हिन्दी के पिछले सतसई-काव्य, शतक-काव्य और समस्या-भूति काव्य के अतिरिक्त आज की लम्बी कविताएँ, गजले, क्षणिकाएँ और एक्सर्ड प्रकार की रचनाएँ इसी अभिप्रेरणा का संकेत देती हैं। विभिन्न व्यावसायिक पत्रिकाओं के स्थायी स्तम्भों में छपने वाला प्रचुर साहित्य भी प्रायः इसी कोटि का होता है।

6.5.5 पाठकीय रुचि, कवि-सम्मेलनी श्रोताओं की माय, रेडियो-टेलिविजन-फिल्म-रंगमंच की अपेक्षाओं, सम्पादकीय आग्रहशीलता, प्रकाशन-व्यवसाय के दबावों, मसि-जीवन की अपरिहार्य शर्तों और पुरस्कार-प्राप्ति के आकर्षण आदि ने भी आधुनिक रचनात्मक अभिप्रेरणा को प्रत्यक्ष-परोक्ष रूप से प्रभावित किया है। आज के बहु-धन्वी रचनाकार के मनोबिज्ञान में ये सब इस प्रकार रच-गच गए हैं कि उसकी रचना प्रक्रिया पर विचार करते समय इन्हें बाह्य प्रभाव मात्र समझना या सरसरी अकलात्मक नज़र से देखना न्याय-संगत नहीं है।

6.5.6 कला क्षेत्रीय प्रभावात्मक अभिप्रेरण की परिणतियों पर अगले अध्याय में विस्तारपूर्वक विचार किया जायेगा क्योंकि रचनात्मक कृति की शर्तें उसी का विवेच्य विषय होगी, लेकिन सिमृलन की दृष्टि से यहाँ दो बातें उल्लेखनीय हैं। कला और साहित्य में प्रभावाभिग्रहण की समस्या और तुलनात्मक अध्ययन का वैज्ञानिक पद्धति से विवेचन करने वाले विद्वान गॉरन हेरमेरि² ने इन बातों पर विशेष बल दिया है। पहली बात यह है कि कोई भी रचनाकार किसी दूसरे रचनाकार या कलाक्षेत्रीय प्रवृत्ति से सामान्य रूप में अथवा समग्रतः प्रभावित न होकर कथ्य, कथा, तकनीक, शैली, अभि-व्यक्ति तथा प्रतीकात्मकता आदि में से किसी एक बिन्दु पर विनिष्टतः अभिप्रेरित होता है—और वह भी इस शर्त के साथ कि उसमें प्रभावित होने की रचनात्मक गुणवत्ता अवश्य हो। दूसरी बात यह है कि इस प्रकार के अभिप्रेरण में प्रायः निम्नलिखित चार सम्भावनाओं के अन्तर को समझ लेना चाहिए—

(क) इकाई द्वारा इकाई का प्रभावित होना।

(ख) इकाई द्वारा समुदाय का प्रभावित होना।

1. रघुवीर सहाय, आत्महत्या के विरुद्ध (नयी दिल्ली, राजकमल प्रकाशन, 1967), पृ० 7।

2. गॉरन हेरमेरि, इनफ्लुएस इन आर्ट एण्ड लिटरेचर (पूर्वोद्धत), पृ० 11, 15।

(ग) समुदाय द्वारा इकाई का प्रभावित होना ।

(घ) समुदाय द्वारा समुदाय का प्रभावित होना ।

ये सम्भावनाएँ इतनी स्पष्ट हैं और उपर्युक्त उदाहरणों में इनका समावेश इतना पर्याप्त है कि और दृष्टान्त प्रस्तुत करना पुनरावृत्ति मात्र होगा। यह भी याद रखना चाहिए कि रचनात्मक अभिप्रेरण के अन्य स्रोतों की भाँति ये प्रभाव प्रत्यक्ष भी हो सकते हैं और अप्रत्यक्ष भी; सकारात्मक भी और नकारात्मक भी; यहाँ तक कि कलात्मक भी और अकलात्मक भी ।

अध्याय—छह

रचनात्मक अनुभव या अनुभूति

सवेदन या बिम्बग्रहण, प्रत्यक्षण या मानसिक भावन-अनुभावन और अभिप्रेरण या बहुस्रोतारमक उद्दीपन से जो प्रभाव-वृत्त मानसिक घटनाओं का सर्वयोग बनकर अन्तश्चेतना में समाकलित होता है उसे रचनात्मक अनुभव या अनुभूति कहते हैं। वैसे तो रचनात्मक अभिप्रेरण और उसकी पूर्वावस्थाओं में भी हम सामान्य विचारों, सवेदों और अभिरूचियों के साथ क्षणिक अनुभूतियों की भूमिका का उत्सेख कर चुके हैं, मगर यहाँ अनुभूति से तात्पर्य अभिप्रेरणा-जात उस विशिष्ट, अपेक्षाकृत चिरोत्तेजक, भावना-प्रधान, मुख्यतः आत्मनिष्ठ, सौन्दर्यबोधारमक, मौलिक तथा रचनाधर्मी समग्रानुभव से है जिसे बाह्य के आध्यान्तरीकरण की अवस्था का अगला महत्वपूर्ण चरण कहा जा सकता है। यह एक प्रकार का अनुभूति-पूँज होता है—एक प्रमुख अनुभूति में कई अनुभूतियों का साकल्य, जो रचनाकार के रचनाकर्म और आशंसक के आशसन का मूल उपजीव्य बनता है। शब्दार्थमयी रचना इसकी कल्पनात्मक मगर विचार-सापेक्ष पुनर्सृष्टि होती है।

1. अनुभव या अनुभूति का स्वरूप

साहित्य में 'अनुभूति' एक बहुव्यवहृत शब्द है। भिन्न सन्दर्भों में भिन्न विशेषणों और उपसर्गों के साथ जुड़कर इसके अर्थानुपग बदलते रहते हैं, किन्तु मूलतः है यह अनु + भूति ही—अर्थात् 'होने' की अनुरूपता अथवा किसी अस्तित्वमान् या मूलों की अमूर्त मानसिक अभिप्रायता जो पूरी तरह विचार की पकड़ में नहीं आती; इसलिए एकाधिक भाषायी उपकरणों द्वारा अभिव्यक्ति की प्रक्रिया से गुजर कर इसे फिर से मूलों और नूतन स्वरूप प्रदान किया जाता है। यह मान्यता भारतीय दर्शन में उपलब्ध अनुभूति के इस स्वरूप-विवेचन के भी निकट पड़ती है कि "पदार्थ के सन्निकर्ष से, इन्द्रियों के माध्यम से, मन में जो एक बिम्ब या आकार उत्पन्न हो जाता है वह 'भूति' या 'भव' है और उसके परिणामस्वरूप आत्मा में जो अनुवर्ती चेतना जाग्रत होती है वही 'अनुभूति' या 'अनुभव'।

है।¹ साहित्य-रचना की प्रक्रिया में तीव्र अभिप्रेरणा-जात अनुभव होने के कारण इसका एक छोर चेतन-स्तरिय होता है और दूसरा अपेक्षित-स्तरिय। अतः इस मवेदनात्मक तथा सवेद्य ज्ञानानुभव के आविर्भाव में दीर्घ, स्फुरण या कौंध—अर्थात् उन अभिघटकों का भी महत्व होता है जो प्रत्यक्ष कार्य-कारण की अपेक्षाओं से परे, तात्कालिक और स्वयं-चालित कहे जा सकते हैं। यही कारण है कि क्रोध, वगैरह और ज्यादा मारिर्ते जैसे स्वयंप्रकाश्यज्ञानवादी, आत्माभिव्यजनावादी या अध्यात्मवादी विशुद्ध तथा सहज रचनात्मक अनुभूति—अर्थात् विचार और तर्क के प्रदूषणों से बचे हुए उराके खालिस रूप ही को तमाम कलाओं का सारसर्वस्व अथवा साधन एवं साधन दोनों समझ बैठते हैं। यह समझ एकांगी है, लेकिन रचनात्मक अनुभूति को महत्वाक्षित अवश्य करती है।

1.1. अनुभूति 'विशुद्ध' नहीं होती

खालिस अनुभूति नाम की कोई चीज नहीं होती; होती भी है तो उसे एक प्रकार का विक्षेप ही कहा जा सकता है; विक्षेप न भी हो तो रचनाप्रक्रिया में पड़े रचनाकार—विशेषतः आज के रचनाकार के सन्दर्भ में उसकी विशुद्धता की मान्यता गलत ठहरती है क्योंकि ऐसा मान लेने पर उसकी शिक्षा-दीक्षा और अजित बौद्धिक गुणों की भूमिका के साथ वस्तु या पदार्थ को अस्वीकार करना पड़ेगा। अतः अनुभूति की भाव-प्रधानता में भी बौद्धिकता का सूत्र अवश्य संग्रहित रहता है।

वास्तव में अनुभूति का काम ऐसी सामग्री प्रदान करना है जिसे विधायक कल्पना छान-चुनकर नई सार्थकता के साथ प्रस्तुत करती है। अनुभूति के साथ-साथ कल्पना का उदित होना ही सिद्ध करता है कि वह तत्कास-सोपित नहीं, अतीत और भविष्य में भी प्रसार करती है; और यह प्रसार रचनाकार के व्यक्तित्वार्जन का परिणाम होता है जिसमें उसकी भाव-बुद्धि-समन्वित अन्तस्चेतना और भाषिक उत्पादन की सामर्थ्य भी शामिल रहती है। उदाहरण के लिए सम्बन्धी साहित्यिक विषयों में तो अनुभूति की विशुद्धता के लिए वैसे ही कोई गुणादृश नहीं रहती क्योंकि उनमें रचनाकार का मूल अनुभव कई पड़ावों पर दूसरे अनुभवों के साथ टकराता और विकसित-परिवर्तित होता रहता है; लेकिन पुराने ढंग के छोटे बीतों या नवगीतों में जिस एक ही अनुभूति या अनुभव की प्रमुखता रहती है—और जिसके आधार पर उसकी विशुद्धता को रेखांकित किया जाता है—वहाँ भी अनुभूति परोक्षतः कई विचार-साहचर्यों के सम्बन्ध से ही आगे बढ़ती है, हालांकि ये कल्पनात्मक साहचर्य गीत की प्रथम पंक्ति में सन्निहित अनुभव ही को भिन्न-भिन्न बिम्बों में पुनरावृत्त या उद्घाटित करते हैं, फिर भी उनमें बुद्धि का वह योग तो रहता ही है जो वस्तुओं या अनुभवों को अनेक सादृश्यों से पकड़ता है। इसके बिना एक-बिम्बात्मक मूल अनुभूति अनेक-बिम्बात्मक फैलाव को धारण नहीं कर सकती। बात को

और स्पष्ट करें तो नीरज के एक गीत की प्रथम पंक्ति है—

तुम्हारे बिना आरती का दिया यह
न बुझ पा रहा है न जल पा रहा है।

किसी अनुभव को तीव्रता से आत्मसात करने की वजह से यह पंक्ति तात्कालिक या विशुद्ध स्फुरण का परिणाम हो सकती है; माना जा सकता है कि किसी की जुदाई या कमी के शिद्दत-भरे एहसास से शब्दों का सोता अपने-आप फूट पड़ा होना। लेकिन गीत के अगले जितने भी पद हैं उनमें विचारित भावुकता और भाषा-सागर्थ्य के आधार पर हम 'होकर भी न होने' के अनुभव को अनेक बिम्बों में अभिव्यक्त किया गया है। जैसे—

कहाँ दीप है जो किसी उर्वशी की
किरण-उंगलियों को छुए बिना जला हो ?
बिना प्यार पाए किसी मोहिनी का
कहाँ है पथिक जो निशा में जला हो ?

अधम्मा अरे कौन फिर जो तिमिर यह न जल पा रहा है न डल पा रहा है ?

× × ×

किसे ज्ञात था धूल के इस नगर में
कहाँ मृत्यु बर-मास लेकर खड़ी है ?
किसे था पता प्राण की ली छिपाए
चिता में छिपी कौन-सी फुलझड़ी है ?

इसी से यहाँ राज हर जिन्दगी का, न छिप पा रहा है न खुल पा रहा है।

1.2. अनुभूति की सार्वत्रिकता

उपर्युक्त गीतांशों में देखा जा सकता है कि किस प्रकार इष्ट की अनुपस्थिति का भ्रमना पहले वाचक-रचनाकार की अपनी स्थिति के औचित्य, फिर अनिश्चय-बोध और तदोपरान्त जीवन-मरण के सामान्यीकृत दार्शनिक अन्दाज में बदलता गया है। अगर हम अनुभूति को मात्र 'फीलिंग' का और अनुभव को 'एक्सपीरिएन्स' का पर्याय मानकर चलें तो भी यह स्पष्ट हो जाता है कि अनुभूति का बार-बार विविध सन्दर्भों में दोहराया जाना ही रचनाकार के लिए रचनात्मक अनुभव बनता है। इसी क्रम में वह कल्पना और विचार-तत्त्व की सहज सहायता से आत्म को अनात्म तक ले जाता है। अतः रचनाकार के अनुभव में आत्म से अनात्म में गमन करने की सम्भावना महत्वपूर्ण होती है। यह अनुभव प्रायः अलिखित स्तर पर शब्दों के माध्यम से सम्पन्न होता है और शब्दवद्धता में ढलना चाहता है। बाद में, शब्दों में ढलते समय, यह शब्दों द्वारा स्वयं समृद्ध होता

है और शब्दों को भी समृद्ध करता है। इस प्रकार सिसृक्षण में जितनी भी उर्वरकता रहती है वह शब्दापेक्षी अनुभव के उपादान से आती है। कल्पना, स्मृति, बौद्धिकता, सकेन्द्रण आदि रचनातन्त्र के सभी अभिषटक इस अनुभव के उपस्कारक बनकर इसे घनत्व, अखण्डता, सर्वग्राह्यता और बाँझनीयता प्रदान करते हैं।

1.3. अनुभूति के आयाम

अनुभूति या अनुभव का एक रूप वह होता जो अपने आवेग-मात्रात्मक प्राचुर्य में बहता है और बहाकर भे जाता है; दूसरा वह है जो अपने गुणात्मक गाम्भीर्य में तटवर्ती रहकर विचारण के लिए बाध्य करता है, एक तीसरा रूप भी है जो इन दोनों के सलयन का परिणाम होता है। हिन्दी साहित्य के इतिहास के अलग-अलग चरणों या इन तीनों में से किसी-न-किसी की प्रधानता रही है। हालाँकि पहला रूप—जिसकी प्रव्यक्ति उपर्युक्त गीत में हुई है, और जो रीतिकाल के बाद अधिकांशवादी या स्वच्छन्दतावादी साहित्य में आवृत्त हुआ है—अब साहित्य-मंच से लुप्तप्राय है, तथा शेष दोनों अपेक्षाकृत सजटिल एवं असपाट होने के कारण आज भी अनुकरणीय बने हुए हैं; फिर भी कौन कह सकता है कि आने वाले समय में कौन-सा रूप पुनरावृत्त नहीं होगा? अतः इन तीनों में कौन-सा रूप उपादेय है और कौन-सा अनुपादेय, यह सवाल रचना-प्रक्रिया की दृष्टि से उतना महत्वपूर्ण नहीं है जितना कि रचना-मूल्यांकन के प्रतिमानों की दृष्टि से। कहा जा सकता है कि जो अन्तर महादेवी वर्मा, मुनेश्वर और मुक्तिबोध में है वही अनुभव के इन तीनों रूपों की मोटी विभाजक रेखा है।

1.4 अनुभूति की सापेक्षता

रचनात्मक अनुभूति आयु-सापेक्ष भी होती है और परिवर्तित युग-चेतना के अनुरूप भी ढलती है। किसी एक ही रचनाकार की रचनाओं को कालक्रमानुसार तुलनात्मक दृष्टि से पढ़ने पर यह तथ्य स्पष्ट हो जाता है। 'सेवासदन' के रचनात्मक अनुभव में इसीलिए वह बाध नहीं है जो 'योदान' को अधिक ठोस बनाती है। 'सारसप्तक' के मुक्तिबोध और 'अंधेरे में' के मुक्तिबोध में भी यही अन्तर है। 'शेखर—एक जीवनी' का तीसरा भाग यदि अब प्रकाशित नहीं किया जा रहा है तो हो सकता है कि आज के अज्ञेय को अपना उस समय का अनुभव किसी दूसरे अज्ञेय का अनुभव लग रहा हो। यही नहीं, कोई एक रचना जब लम्बी खिंच जाती है तब समाप्ति के उपरान्त उसे प्रशोधित करने के पीछे भी यही कारण हो सकता है। काफ़का के बारे में तो यहाँ तक कहा जाता है कि अपनी हर रचना की समाप्ति पर अनुभव का अपूरण उन्हें इतना अखरता था कि वह रचना को छपवाना ही नहीं चाहते थे। अतः रचनात्मक अनुभव को कभी 'ठहरा हुआ' अनुभव समझने की भूल नहीं करनी चाहिए। कई रचनाकार इनकी सत्यात्मकता से इतने आतंकित रहते हैं कि एक बार जो उनसे शब्दबद्ध हो

जाता है उसे पलट कर देखने की हिम्मत नहीं करते; छपने के बाद ही उसकी तरफ झुकते हैं।”

2. अनुभूति और प्रामाणिकता

रचनात्मक अनुभूति या अनुभव, विशेषरूप से काव्यानुभूति को लेकर, ‘ईमानदारी’ और ‘प्रामाणिकता’ की बात भी उठाई जाती रही है। इस प्रश्न के दो प्रमुख पहलू हैं—रचनाकारों ने कहा कि अनुभूति भावुकता का प्रदर्शन नहीं, आत्मान्वेषण है, आत्मान्वेषण ही ईमानदारी है; और आलोचकों ने कहा कि अनुभव के प्रक्रियात्मक द्वन्द्व को आरोपित समाहिति या परिणति का रूप दे डालना सबसे बड़ी अप्रामाणिकता है। नामवर सिंह ने (जो एक जमाने के रचनाकार भी हैं) ‘कविता के नये प्रतिमान’ में लिखा—“मैं कहना चाहूँगा कि आलोचना के क्षेत्र में यह नयी माँग थी और सीधे उसी काव्य से उपजी थी जो एक ओर छायावाद की भावुक प्रतिक्रियाओं का प्रत्याख्यान करता है और दूसरी ओर प्रगतिवाद की नारा-कविताओं का विरोध करके कवि के अपने आन्तरिक अनुभव की माँग करता है। कवि की ओर से ‘आत्मान्वेषण’ की घोषणा और आलोचक की ओर से ‘प्रामाणिक अनुभूति’ की माँग एक ही सिक्के के दो पहलू हैं। यह माँग उस खरेपन की माँग है जो कवि के ईमानदार व्यक्तित्व (ऐसा व्यक्तित्व जो न छायावादी की तरह स्फीत किया गया हो और न प्रगतिवादी की तरह अनुकूलित) के जटिलतम स्तरों का अनुभव होता है।”¹ उनके अनुसार—“द्वन्द्व यदि काव्य की अनुभूति में है तो जबरदस्ती समाहिति में बदल देना कवि-कर्म की ईमानदारी या सच्चाई नहीं बल्कि बेईमानी है। जबरदस्ती समाहिति के सम्पादन से अभिव्यक्ति कितनी ‘सफल’ होती है, इसका उदाहरण पन की ‘नीका-विहार’ है।”²

नामवर सिंह के ये कथन नयी विचार-प्रधान कविता के पक्ष में और ‘सरते रोमानी गीत’ या उस नग्रेन्द्रीय ‘भावभिव्यक्तिवादी’ आलोचना के विपक्ष में कहे गए हैं जो “अनुभूति के दायरे से ‘बौद्धिकता’ अथवा ‘ज्ञानात्मक अवयव’ को बाहर रख कर कविता का विश्लेषण करना चाहती है।”³ इनके पीछे यह सही मान्यता भी है कि प्रक्रिया तथा परिणति में, या अनुभूति तथा अभिव्यक्ति में अनावश्यक साधन-साध्य-सम्बन्ध आरोपित करने की वज्राएँ उनके सायुज्य अथवा असंख्य हीरक-रूप को उद्घाटित करना चाहिए। यह भी पता चलता है कि नामवर सिंह के अनुसार कवि-सम्मेलनी रस-सेवन या समाहिति की कविताओं में काव्योचित ईमानदारी नहीं होती क्योंकि सार्वक रचना-कर्म के मूल में सामञ्जस्य नहीं द्वन्द्व और तनाव की सिद्ध रहती है—“भुक्तिबोध

1. नामवर सिंह, कविता के नये प्रतिमान (पूर्वोद्धृत), पृ० 197।

2. वही, पृ० 191।

3. वही, पृ० 184।

की कविताएँ निश्चय ही चित्त की इस समाहिति के लिए घातक हैं क्योंकि उनमें आज के परिवेश की जो दहशत-भरी तस्वीर उभरती है उससे स्नायु-तन्तुओं के टूटने या खट-चाप बड़ने का खतरा पैदा हो सकता है।¹

2.1 ये सब बातें आलोचनात्मक नय-भूत्पांकन के संदर्भ में सही हो सकती हैं लेकिन इनसे रचना-प्रक्रियात्मक वस्तु-स्थिति में अनुभूति की प्रामाणिकता या ईमानदारी की समस्या हल नहीं होती। अगर भावाधिब्यक्तिवादी समीक्षक अनुभूति में 'ज्ञानात्मक अवयव' का अवमूल्यन करते हैं तो नामवर सिंह भी 'भावात्मक अवयव' के महिष्कार ही को ईमानदारी समझने की सीमा को पार नहीं कर पाते। रही रचनात्मक द्वन्द्व या तनाव और समाहिति को विरोध में खड़ा करने की बात। यह विरोध भी आरोपित दृष्टि का परिणाम है क्योंकि आज का रचनाकार जहाँ गहरे तनाव-केन्द्रित अनुभव का परिचय देता है वहाँ रचना-कर्म को तनाव-विमुक्ति की प्रक्रिया भी मानता है, जो कि एक प्रकार की समाहिति ही का नया स्वीकार है—भले ही यह हृद से बड़े हुए दर्द की दवा मान लेने की समाहिति है। सवाल पाठक की नसों टूटने के खतरे का उतना नहीं है जितना कि लेखकीय उत्तेजना के अपने क्षमता का है। हेमिंग्वे की रचनाएँ पढ़कर या डॉन्गॉंग के चित्र देखकर शायद ही किसी में दम तोड़ा होगा; लेकिन अनुभव को समाहित न कर सकने के कारण इन दोनों ने आत्महत्या अवश्य कर ली थी। अतः मनोवैज्ञानिक दृष्टि से भी रचनाकार समाहिति के बिना रह नहीं सकता, रचना को परिसमाप्ति तक पहुँचा ही नहीं सकता, हाँ, उस समाहिति का स्तर अपना-अपना होता है। वास्तव में नामवर सिंह समाहिति-विरोध के नाम पर एक तरह की समाहिति को दूसरी तरह की समाहिति पर तरजीह दे रहे हैं। वैसे भी परिग्राहक-पक्ष से बात को अधिक उठाने के कारण वह समाहिति को उस रचनात्मक सन्तुलन के रूप में नहीं देख पा रहे हैं जो कि रचना-प्रक्रिया का प्रथम प्राप्तव्य होता है और जिसकी प्रच्छन्न कामना रचनात्मक अनुभूति ने निरन्तर बनी रहती है। दूसरे रचनाकारों में तो विसंगतिबोध के विश्लेषणात्मक धरातल पर वह कामना अलजित रह सकती है, मगर समस्या को समाधान या सिद्धान्त को कर्म तक ले जाने की व्याकुलता उनके प्रिय कवि मुक्तिबोध से ज्यादा किस रचनाकार में है?

2.2 इसलिए 'प्रामाणिकता' और 'ईमानदारी' रचनाकार-सापेक्ष शब्द हैं। कोई भी रचनाकार इनके लिए आलोचना से आदिष्ट होना नहीं चाहेगा। अनुभूति के संदर्भ में इनका सर्वसामान्य अर्थ एवं महत्व इतना ही है कि ये आत्मा या अमीर द्वारा समर्थित अनुभव की सार्थकता को रेखांकित करते हैं—कि अगर अनुभव के पीछे चरित्रबल की प्रामाणिकता या ईमानदारी नहीं है तो अनुभव में रचनात्मक सम्भावनाएँ नहीं हो सकती; कल्पना के झर-उधर हाथ मारने और शब्दों द्वारा चौंका देने की सम्भावना हो सकती है। जाहिर है कि यह समर्थन की सामर्थ्य रचनाकार को कई रास्तों से प्राप्त होती है

जिनमें उसकी विवेकशीलता, मूल्य-दृष्टि, समानुभूति, ऐतिहासिक तमीज, सामाजिक जीवन में हिस्सेदारी और विचारधारा आदि प्रमुख हैं। रचनाकार रघुवीर सहाय के अनुसार आत्मानुभूति वास्तविकता को आत्मसात् करने की दशा है और इस आत्म-सात्करण में ईमानदारी का मतलब है—किसी बाह्य आदेश की बजाए आभ्यन्तर की आवाज को सुनना। 'मेरे लिए ईमानदारी अनुभूति की है, धर्म या मत या कर्तव्य की नहीं—जो यही चीज है कि कोई भी रचना, चाहे वह किसी में व्यवहार करना हो, चाहे कहानी लिखना, मेरे द्वारा तयी हो सकती है जब मेरा मन गवाही दे। बौद्धिकता और आत्मानुभूति में कोई विरोध नहीं देखता, बौद्धिकता अधिक-से-अधिक एक तैयारी है, एक इक्विपमेन्ट है, मानवीय जीवन के अभी तक के इतिहास को—जो अनुभवों की अनेक परम्पराओं का भण्डार है—समझने और आगे रचने का साज-सामान है। समवेदना, जो कि काव्य का उत्स है, उससे कैसे विलुप्त हो सकती है, यह नहीं समझता। जिससे अपनी रक्षा करनी है वह निर्ममता है और निर्ममता अन्ततः वास्तविकता को आत्मसात् न कर पाने की दशा है।'¹

3. अनुभूति और रस

संस्कृत काव्यशास्त्र के विवेचकों के अनुसार इस शास्त्र में काव्यानुभूति ही को 'रस' की सत्ता दी गई है; लेकिन काव्यशास्त्र का यह अद्भुत अनुभूति-विवेचन इतना रमिकगत व्यापार के रूप में लिया गया है कि रचना-प्रक्रिया में प्रवृत्त रचनाकार के पक्ष से इसके स्वरूप पर बहुत प्रकाश नहीं पड़ता। फिर भी रसास्वाद की अखण्डता के सन्दर्भ में आनन्दवर्धन ने माना है कि यही वह तत्व है जिसकी प्रतीति कवि से सहृदय तक अखण्ड रूप में होती है। अन्य आचार्यों ने इसकी आस्वादरूपता, सत्तोद्रेकक्षमता और निविघ्नता आदि जिन विशेषताओं का उल्लेख किया है उन्हें भी रचनाकार के साथ जोड़ा जा सकता है। ऊपर जिस विवाद को नामवर सिंह ने उठाया है उसका जवाब भी काव्यशास्त्रियों ने, रमानुभव की आनन्द-ज्ञान-स्वरूप कह कर, बहुत पहले दे दिया था। फिर भी अनुभूति की यह 'ब्रह्मानन्द सहोदरता', रचनारमक द्वन्द्व को समेटने की बजाए, काव्यानुभव को महिमामण्डित प्रभामण्डल से ही अधिक घेरती है।

4 अनुभूति और सौन्दर्यबोधात्मक अनुभव

वास्तव में 'सौन्दर्यानुभव', 'रचनात्मक अनुभव' और 'कलात्मक अनुभव' जैसी अवधारणाओं पर जब विभिन्न-क्षेत्रीय पाश्चात्य चिन्तन के परिणामस्वरूप छानबीन प्रारम्भ हुई और परिणाम की अपेक्षा कलाकृति या कला की समग्रता को केन्द्र में रखा गया तब बहुत से विचारकों को प्रतीत हुआ कि अन्ततोगत्वा अनुभव या

अनुभूति का सम्बन्ध सर्जक के सर्जन-व्यापार के साथ पहले जुड़ता है। “अकेला अनुभव (एक्सीरिएस) ही उस यर्माशय को उर्वर बना सकता है जिसमें कलाकृति गर्भ धारण करती है। जिसे कलाकार की कल्पना या उसके रचनात्मक का वह हिस्सा कहा जाता है जिस पर कलाकृति की सृष्टि का दायित्व उतना नहीं होता जितना कि उसे आमाने-मानने देखने का, केवल एक मशीन है जो जीवनानुभव को छाँटती है और उसके माथ निपटती है। कलाकार कुछ अनुभवों को अनुपयोगी समझ कर त्याग देता है और कुछ को विशेष रूप से मूल्यवान् समझ कर उनसे लाभान्वित होता है। अन्त में, जब वह स्वयं में देवता की शक्ति का दृष्टि पातकर अपने सप्रत्ययी को कलाकृतियों में बदलता है तब उनकी रचनाओं को अनुभव के अभिलेखों के रूप में पहचानना बहुत कठिन हो जाता है—वैसे ही जैसे कि चुने हुए मोतियों की माला को देख कर शुक्ता-तट की, या ब्राजी की बोटस को देखकर अगूरो के बाड़े की अस्पष्ट सी याद ही आ सकती है।”¹

4.1 अतः एरिक न्यूटन के अनुसार रचनाकार का भीतरी रचनात्मक अनुभव, बाह्य या सामान्य अनुभवों की उपज होकर भी उनसे विशिष्ट होता है। मनोविज्ञान जिसे ‘परिचित को अपरिचित’ बनाया कहता है एरिक न्यूटन उसे सामान्य अनुभवों का आसवीकरण या सीढ़ीकरण कहते हैं जिससे रचना के नये स्मारक का निर्माण होता है। चूँकि यह नया होता है इसलिए हम सब पाठकों-दशकों या परिघाहकों का इसके साथ एक विशिष्ट रिश्ता स्थापित हो जाता है। उदाहरण के लिए एक सामान्य वृक्ष और एक चित्रित वृक्ष के प्रति हमारी सम्बन्ध विभिन्नता का कारण यह है कि सामान्य वृक्ष उन्हीं शक्तियों द्वारा बनाया गया होता है जो कि हमने भी बनाती हैं, और इसलिए हम उस वृक्ष की आलोचना नहीं कर सकते, लेकिन चित्रित वृक्ष को किसी हम-वैसे ने, अपनी प्रक्रियागत घरीयताओं से निश्चित होकर बनाया होता है, इसलिए हम उसकी प्रशंसा या आलोचना करने का अधिकार रखते हैं। चित्रित वृक्ष चित्रकार के अपने विशिष्ट सीश्यानुभव का परिणाम है—वह अनुभव जिसके पीछे अनेक अभिप्रेरणएँ होती हैं, और हमारा आशंसन हमारे अपने आशसकीय अनुभवों से निर्मित उस सौंदर्य-क्षुधा का परिणाम होता है जिसके पीछे हमारे सस्कार या गिड़ले कलानुभव सक्रिय रहते हैं। सौन्दर्यक्षुधा रचनाकार के अनुभव में भी होती है; लेकिन एरिक न्यूटन के अनुसार, रचनाकार जिस बिन्दु पर अपनी क्षुधा को शान्त करता है यदि उसकी रचना को देखने-पढ़ने पर हमारी क्षुधा का शमन नहीं होता तो हमें उसका अनुभव असुन्दर लगता है। तब हम मूल जाते हैं कि हमारे लिए जो असुन्दर है अथवा औरत दर्ज का अनुभव है, आने वाले आशसकों के लिए वही सुन्दर और अमृतपूर्व हो सकता है। “हमारे अनुभव में कुछ भी ऐसा नहीं है जिसने मानवीय कल्पना की वंसी प्रव्यक्ति के लिए हमें तैयार किया हो। उस प्रकार के दृष्टात्मक भोजन के लिए हमारे भीतर भूख नहीं है, इसलिए हम उसे अस्वीकार कर देते हैं और अपने अस्वीकार को इस साधारण सी प्रक्रिया द्वारा संगत मान बैठते हैं

कि वह प्रव्यक्ति असुन्दर है।”¹ पुराने दिग्गज कलाकारों के साथ यह दिक्कत खड़ी नहीं होती थी क्योंकि उनके अनुभवों में वंसी जटिलता और अन्तर्विरोधात्मकता नहीं थी जैसी कि आज के यंत्र-युग ही में सम्भव हो सकती है।

4.2 इससे स्पष्ट है कि अनुभव जितना अधिक कटा हुआ अथवा असामान्यतः अन्तर्मुखी होगा त्यो-त्यो उसमें संजटिलता एवं विसृष्टता आ जायेगी और वह कुछ चुने हुए लोगों तक ही सम्प्रेषित हो सकेगा। अतः अनुभव की अतिसम्प्रेष्यता आज के रचना-कार के सदम में अनुभव की उत्कृष्टता की कसौटी नहीं रह गई है। वह जिस विसवादी माहौल में जी रहा है सम्प्रेषणीयता की समस्या यदि उस माहौल की दृष्टि से विचारणीय है तो यह भी सोचना होगा कि यह असम्प्रेषणीयता ही आज का सम्प्रेष्य वषार्थ नहीं है?

4.3 हम देख चुके हैं कि सौन्दर्यानुभव किस अर्थ में सामान्य जीवमानुभव से भिन्न होता है और किस व्यापक अर्थ में अभिन्न। हालांकि इस सम्बन्ध में अतिरेकवादी मत भी उपलब्ध होते हैं—क्रोचे, काण्ट, रोजर फ्राई और ब्लाइव वेल आदि विद्वान अपने-अपने आग्रहों के कारण दोनों की भिन्नता पर बल देते हैं तो आई० ए० रिचर्ड्स, जान डयुई और बहुत से समाजवादी विचारक भी अपने-अपने उपागम से इस भिन्नता का सण्डन करते हैं, एरिक न्यूटन, बिम्सार और सूज़र जेंगर मध्यम मार्ग को अपनाते हैं—फिर भी निष्कर्षतः यही कहना पड़ता है कि कक्षात्मक निर्माण अगर जीवन के प्रत्यक्ष साक्षात्कार से अभिगृहीत वषार्थ का पुनस्तृजन है तो सृजन और आत्वाद की दोनों दृष्टियों से कलात्मक अनुभव को जीवमानुभव ही का विस्तार मानना पड़ेगा। केसरी कुमार के शब्दों में कहे तो ‘काव्य-सत्य और जीवन-बोध के एक देह’ हो जाने का नाम ही रचनात्मक ‘अनुभूति की विमुता’ है—“साहित्य की कथा समूचेपन की कथा है। उदाहरण के लिए ‘स्नेह-निर्भर बह गया है, रेत ज्यों तन रह गया है’ में काव्य-सत्य और जीवन-बोध के एकदेह हो जाने के कारण एक देहादेह-सेतु रत्न गया है और अनुभूति विमुता पा गयी है। इसी प्रकार, प्रेमचन्द के होरी को आदर्श बनने की आवश्यकता नहीं हुई। स्थिति और आचरण की आत्यन्तिकता उसकी समस्त दुर्बलताओं और गुनाहों के साथ उसकी कहानी को एक आध्यात्मिक ऋकार की कहानी बना जाती है। दिलचस्प बात है कि न तो निराला अपने बक्षितपरक गीतों में वह विमुता ला सके और न प्रेमचन्द अपनी आदर्शवादी कथाओं में वह आध्यात्मिक गूँज या आहट भर सके।”²

4.4 इस सम्बन्ध में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का स्पष्ट अभिमत है कि—
“रसानुभूति प्रत्यक्ष या वास्तविक अनुभूति से पृथक् कोई अन्तर्वृत्ति नहीं है, बल्कि उसी

1. वही, पृ० 73।

2. केसरी कुमार, साहित्य के नये धरातल : शंकाएँ और समाधान (नयी दिल्ली, राजकमल प्रकाशन, 1980), पृ० 12।

का एक उदात्त और अवदात्त स्वरूप है।¹ शुक्ल जी के इस कथन पर टिप्पणी करते हुए निर्मला जैन ने लिखा है कि इसके पीछे एक सौ कलावादी दृष्टिकोण का विरोध सक्रिय है और दूसरे, भारतीय काव्यशास्त्र की अपेक्षा “उनकी यह मान्यता रिचर्ड्स के कितनी निकट है, यह प्रमाणित करना व्यर्थ है।”² उनके अनुसार भारतीय काव्यशास्त्रीय मनोवा अनुभूति को लोक-भिन्न मानकर उसकी विसंज्ञता को रेखांकित करती है जबकि शुक्ल जी रिचर्ड्स की तरह दोनों की आधारभूत समानता पर बल देते हैं। इसमें सन्देह नहीं कि निर्मला जैन को भारतीय काव्यशास्त्र और पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की प्रभूत जानकारी है और उनके विवेचन में स्पष्टता का दुर्लभ गुण भी है, मगर उनके विमलकाय तुलनात्मक शोध-प्रयत्न में लगभग प्रत्येक निष्कर्ष भारतीय दृष्टिकोण की पूर्वचिन्तित वरीयता के आग्रह से भी अभिप्रेरित है। इसलिए वह स्याम-स्थान पर, रचनाकारों के अनुभवों पर केन्द्रित पाश्चात्य मनोवैज्ञानिकों की स्थापनाओं का उल्लेख तो करती हैं, लेकिन उन्हें अयर्थात् मानकर उनका विशेष उपयोग नहीं करती। वह इस ‘सुखद संयोग’ की तलाश में अधिक रहती है कि पाश्चात्य विचारकों ने कहाँ-कहाँ ऐसी मताभिध्वंसितियाँ की हैं जो कि भारतीय चिन्तन में सदियों से विद्यमान रही हैं। अतः उपर्युक्त संदर्भ में आपार्थ्य शुक्ल का दृष्टिकोण निश्चित रूप से अधिक सगत, समावेशी और सन्तुलित है।

5. अनुभूति और अध्यात्म

रचनात्मक अनुभूति की जीवनानुभूति में भिन्नता अथवा उदात्तता, दोनों मान्यताओं का एक परिणाम यह हुआ कि उसे कभी-कभी आध्यात्मिक रंग भी दिया जाता रहा है। कि रचना करना एक दिव्य अनुभव है जिसके लिए पराशक्तियों की अनुकम्पा चाहिए—यह आस्तिक आस्था रूप बदल-बदल कर, भारतीय और अभारतीय लेखकों में घुल से लेकर आज तक किसी-न-किसी स्तर पर, और मात्रा में विद्यमान है। जो रचनाकार धर्म और दर्शन से अभिप्रेरणा ग्रहण करते हैं अथवा जिनकी रचना-यात्रा भीतर से बाहर की ओर चलती है, वे अनुभव की आध्यात्मिकता का उल्लेख अधिक करते हैं। भारतीय काव्यशास्त्रीय मनोवा ने तो रसानुभूति के विवेचन में खुलकर आध्यात्मिक शब्दावली का प्रयोग किया है। हालाँकि इससे पूरी तरह यह मिथ नहीं होता कि रचनात्मक अनुभूति आध्यात्मिक अनुभूति है, फिर भी इन दोनों के वितक्षणता-सूचक सादृश्य की ओर ध्यान अवश्य जाता है। रस-मिथ्यान्त को आज भी प्रासंगिक सिद्ध करने वालों ने नाट्यानुभूति की ब्रह्मसन्देह को प्रतीकारक रस-प्रयोग मात्र मानकर यह स्पष्ट करना चाहा है कि अनुभूति की अनिवर्णनीयता को रेखांकित

1. रामचन्द्र शुक्ल, चिन्तामणि (पूर्वोद्धृत), पृ० 253।

2. निर्मला जैन, रस-सिद्धान्त और सौन्दर्यशास्त्र (पूर्वोद्धृत), पृ० 101

करने का यह एक तत्कालीन तरीका था, मगर यह मत पूरी तरह स्वीकार्य नहीं हो सकता क्योंकि अधिकांश संस्कृत-काव्यशास्त्रियों की स्थापनाएँ धर्म-दर्शन की स्पष्ट चेतना से अनुप्राणित हैं। उदाहरण के लिए अभिनव गुप्त की स्थापनाओं को हम प्रत्यभिज्ञा-दर्शन की अध्यात्मवादी पृष्ठभूमि से काटकर नहीं देख सकते। “सच तो यह है कि दार्शनिक चिन्तन को उपजीव्य बनाए बिना न तो यहाँ की काव्य-सर्जना का पक्ष ही स्पष्ट किया जा सकता है और न काव्यास्वाद की प्रक्रिया को ही बोधगम्य करना सम्भव है। यहाँ के बाङ्गम-विगर्श में न्याय, योगसा, योग, शैव, बौद्ध तथा जैन दर्शन की मान्यताओं का पद-पद पर प्रभाव प्रदर्शित हुआ है।”¹ भारतीय दार्शनिक चिन्तन और काव्य साधना के अध्यात्म परक सम्बन्ध को मले ही समय-बाह्य कहकर उपेक्षित करने की चेष्टा की जाए, किन्तु यहाँ के काव्यदेवता के चेतनाश में दर्शन का जो प्रकाश-पुज आलोकित है वह सदैव शाश्वत और अमर रहेगा।² भारतीय काव्यशास्त्र के आधार पर ‘काव्यसर्जना और काव्यास्वाद’ विषय पर विचार करने वाले विद्वान वेंकट शर्मा का यह कथन अपने उत्तरार्ध में विवादास्पद है, लेकिन इसे उद्धृत करने का अभिप्राय यह है कि काव्यशास्त्रीय काव्य-सर्जना के विवेचन में काव्यानुभूति की अध्यात्म-परवृत्ता को ‘पद-पद पर प्रदर्शित’ किया गया है।

5.1 काव्यानुभूति या रचनात्मक अनुभव के सन्दर्भ में पाश्चात्य विवेचन भी ईसाई धर्म से कम प्रभावित नहीं रहा है। धर्म के अतिरिक्त विभिन्न दार्शनिकों की छाप भी उस पर पड़ी है। कालान्तर से इस दृष्टिकोण की प्रतिक्रिया भी बढ़ी हुई। अतः पश्चिम में अनुभूति की आध्यात्मिकता के स्वीकार और नकार दोनों के स्वर बहुत तीव्र हैं। टी० एस० इलियट जैसे आधुनिकतावादी रचनाकार ने भी अपने ‘काव्यात्मक आस्था’ और ‘निर्देयवित्करण’ आदि के सिद्धान्तों में आध्यात्मिक दृष्टि से काम लिया है। वह पाल वालेरी की इस बात से सहमत नहीं हैं कि दार्शनिक या आध्यात्मिक अनुभूति के साहित्य को किसी पिछले युग में तो मान्यता देना सम्भव था मगर आज के विशेषज्ञता प्रधान समय में इसकी स्वीकृति लगभग असंभव है। रिचर्ड्स की तरह वह आध्यात्मिक अनुभव की कविता को ‘मिथ्या उक्ति’ के घरातल पर स्वीकार करने के पक्ष में नहीं हैं। वह एरिक हेल्पर की इस स्थापना का भी खण्डन करते हैं कि पाठक यदि रचनाकार के अध्यात्मवाद अथवा दर्शन का काव्यस्वादन करना चाहता है तो उसे इनको गान्यता देनी ही होगी। वास्तव में, जैसा कि निमैला जैन ने उनके हवाले से लिखा है—“इलियट ने कैथलिक आस्था स्वीकार करने के बाद स्पष्ट शब्दों में कहा है कि कलात्मक भाव-बोध धार्मिक भाव-बोध से परित्यक्त होकर दरिद्र हो जाता है और इसलिए कलात्मक भावबोध का आध्यात्मिक अभिज्ञान में विस्तार जरूरी है।”³

1 वेंकट शर्मा, काव्यसर्जना और काव्यास्वाद (दिल्ली, आत्माराम एण्ड सन्ज, 1973), पृ० 2।

2. निमैला जैन, रस-सिद्धान्त और सौन्दर्यशास्त्र (पूर्वोद्धृत), पृ० 106।

5.2 स्टीफन स्पेंडर की भाँति इलियट भी आस्था को रचना-कर्म में महत्वपूर्ण स्थान प्रदान करते हैं, लेकिन वह इस तथ्य पर भी बल देते हैं कि रचनाकार की आस्था तर्क अथवा सिद्धान्त-निरूपण के तौर पर नहीं बल्कि 'अवलोकित वस्तु' के रूप में प्रयुक्त होती है; उसके आस्वादन के लिए पाठक की निजी आस्था-अनारथा का ज्ञानपरक निलवन जरूरी होता है। दूसरे, रचनाकार की ओर से "दर्शन का मूल-रूप काव्यमय नहीं हो सकता, लेकिन काव्य में दार्शनिक विचार का अन्तर्भाव हो सकता है। ऐसा तब सम्भव होता है जब विचार तुरन्त मान्य होने की अवस्था को पहुँच चुका हो।" उसका भौतिक रूपान्तर हो चुका हो।¹ इलियट के अतिरिक्त मैथ्यू आर्नल्ड, डी०एच० लॉरेन्स और एफ० आर० लीविस आदि अनेक साहित्यकारों ने भी रचनात्मक अनुभूति को अध्यात्म-दर्शनवादी कोण से विवेचित किया है। उदाहरण के लिए आर्नल्ड² का स्पष्ट मत है कि अच्छी कविता धर्म-दर्शन से अभिप्रेरित रही है, और अगर विज्ञान ने धर्म का नाश कर दिया तो कविता धर्म का स्थानापन्न हो जायेगी। उनके अनुसार अध्यात्म-वादी दृष्टि नैतिकता का उत्स है और नैतिकता से विद्रोह का मतलब जीवन से विद्रोह करना और उदासीन हो जाना है। धर्म की शक्ति कवित्व में है और कवित्व की अध्यात्म में। इसलिए एक समय आयेगा जब मानव-जाति को जीवन की व्याख्या तथा आत्मतोष के लिए कविता की ओर लौटना होगा।

5.3 पश्चिम के आधुनिक प्रख्यात लेखकों में, जैसे तो बर्टरेण्ड रसेल³ ने भी दार्शनिक स्तर पर रहस्यवाद और तर्कशास्त्र में संगति देखायी है, भगूर रचनात्मक स्तर पर एल्डस हक्सले ने अध्यात्मवादी अनुभव का समर्थन सर्वाधिक किया है। 'मोक्ष' नाम से सन् 1980 में सम्पादित उनके चेतनाप्रसारी (साइकेडेलिक्स) और सदृशनात्मक (विजनरी) अनुभव से सम्बन्धित बृहदाकार लेख-संग्रह के अतिरिक्त उनका अन्तिम खण्डनाम 'आइलैंड' (1962) अध्यात्मवादी स्वप्न दक्षिता का सबसे बड़ा प्रमाण है। इसमें वह लिखते हैं— "अपनी आँखें फिर खोलो और बेदिका पर नटराज की ओर देखो। अपने ऊपरी बायें हाथ में उसने डमरू पकड़ रखा है जो सृष्टिकारी है, और उसके ऊपरी बायें हाथ में विध्वंसकारी अमल है। जीवन और मरण, सपटन और बिपटन की निष्पत्ति। अब शिथ के दूसरे हस्तमुग्ध की ओर देखो। निचला दाहिना हाथ उठा हुआ है और ह्यूगो नीचे की मुड़ी हुई है। यह भगिमा क्या अभिव्यक्ति करती है? यही कि

1. डी० एम० इलियट, दि अक्रिटिड वुड (बंदन, मैथुइन एण्ड कम्पनी; 1969), पृ० 162-62।
2. मैथ्यू आर्नल्ड, एस्सेज इन क्रिटिसिज्म - सेकेंड सीरीज (लन्दन, मैकमिलन कम्पनी, 1956), पृ० 1-2।
3. बर्टरेण्ड रसेल, मिस्टिसिज्म एण्ड लॉजिक (बन्दन, पैगुइन बुक्स, 1953), पृ० 9-37।

‘डरो मत; सब ठीक है।’ लेकिन कोई भी होश-हवास वाला व्यक्ति डरने से कैसे बचा रह सकता है? कैसे कोई बहक सकता है कि बुराई और कष्ट ठीक हैं, जबकि असल में वे अनिवार्यतः गलत हैं? नटराज के पास जवाब है। अब उसके निचले बायें हाथ की ओर देखो। इसका प्रयोग वह अपने चरणों की ओर सकेत के लिए कर रहा है। उसके चरण क्या कर रहे हैं? निकट से देखो तो पता चलेगा कि उसका दाहिना पांव एक भयानक तथा तुच्छ अमानवीय प्राणी को—शैतान को दबाये हुए है—जो कि अज्ञान, लोभ और संचयात्मक स्वार्थ का प्रतीक है। उसका मर्दन करो, उसकी कमर तोड़ डालो। वस्तुतः यही है जो कि नटराज कर रहा है।—लेकिन ध्यान दो कि वह अपने इस मर्दनकारी दायें पैर की ओर हाथ से इशारा नहीं कर रहा है। इशारा बायें पैर की ओर किया जा रहा है—वह पांव जो नृत्य के दौरान जमीन से उठा हुआ है।—क्यों? वह उठा हुआ चरण, गुरुत्व-शक्ति की वह नृत्यात्मक अवहेलना—वही विमुक्ति का प्रतीक है, मोक्ष का, स्वातन्त्र्य का। नटराज सभी लोकों में एक-साप नृत्य करता है—भौतिकी और रसायनशास्त्र के लोक में, सामान्य अतिमानवीय अनुभव-लोक में; और अन्ततः तपता, मानस तथा स्पष्ट प्रकाश के लोक में।¹

5.4 हक्सले का विचार है कि ऐसी सदशंना ही वास्तविक रचनात्मक अनुभूति है। अपने आखिरी दिनों में, रचनात्मक उद्दीपक-द्रव्यों पर काम करने वाले मित्र अल्बर्ट हॉफमन को, एक पत्र में उन्होंने ‘प्रायोगिक रहस्यवाद’ की प्रविधि के सम्बन्ध में एक पत्र लिखा था—‘यह एक तकनीक है जिससे व्यक्ति अपने लोकोत्तर अनुभव से अधिकाधिक सार्थकता ग्रहण कर सकते हैं और ‘उस ससार’ की अन्तर्दृष्टियों का ‘इस ससार’ के संदर्भ में प्रयोग कर सकते हैं।—ध्यान प्रार्थना से जो ग्रहण किया जाता है उसे प्रेम के माध्यम से दिया हो जाना चाहिए। वस्तुतः यही है जिसका कि विकास करना चाहिए। सदशनं, और ब्रह्माण्ड के साथ एकात्मता के आत्म-मनन के अनुभव से, जो लिया जाता है उसे प्रेम एवं बुद्धि से दे डालने की कला।’² इसलिए हक्सले के ‘आइलैंड’ में द्वीप-वासी एक उद्दीपक द्रव्य का इस्तेमाल करते हैं जिसे उन्होंने ‘मोक्षोपधि’ का नाम दे रखा है। इसके सेवन से वे पन्थायनवादी नहीं बनते, बल्कि अपनी उस वास्तविकता की पहचान करते हैं जो दुनियादारी के ऋग्भटों में अनपहचानी रह जाती है। कलाकार के रचनात्मक अनुभव को भी हक्सले इसी प्रकार की अतिरिक्त अवस्था मानते हैं। डा० कर्णसिंह को लिखित एक पत्र में उन्होंने इसे योरुप की ओर भारत की अन्तर्दृष्टियों की कल्पित एवं वाञ्छनीय संगति कहा है।³

1. एल्डस हक्सले, मोक्ष, सम्पा० गाइकेल हॉरॉनविट्ज़ और सिथिया पामेर (तन्दन, चट्टी एण्ड बिण्डस, 1980), प्रारम्भिक पंक्तियाँ।
2. वही, अल्बर्ट हॉफमन की भूमिका।
3. वही, पृ० 236, 22-12 1962 का एक पत्रोत्तर।

5. रचनात्मक अनुभव की अध्यात्मपरकता स्वयं में व्यक्ति-उदयान का कारण हो सकती है और श्रेष्ठ मानवतावादी साहित्य की भूमिका भी, लेकिन जिन रचनाकारों ने इसकी धर्माश्रितता की सकीर्ण, विखण्डतावादी और शोषणमयी सामाजिक प्रवृत्तियों के मानव-विरोधी इतिहास को आत्मसात किया है, वे इसमें किंचित भी विश्वास नहीं रखते। उनके मत में सायंक रचनात्मक अनुभूति और कुछ भी हो सकती है, धार्मिक एवं आध्यात्मिक नहीं। ग्राहम ग्रिन और हेनरिक बॉइल जैसे प्रसिद्ध रचनाकारों का समान लेखन कटु-तिव्र धार्मिकता के तीव्र विरोध में सम्पन्न हुआ है। उदाहरण के लिए ईसाई धर्म में अध्यात्म का प्रतीक 'चर्च' रहा है और अनुभव की आध्यात्मिकता का मतलब वहाँ, किसी-न-किसी स्तर पर 'चर्च' द्वारा प्रचारित आदर्शों की स्वीकृति है—टीका वैसे ही जैसे कि भारत में देव-पूजा। लेकिन हेनरिक बॉइल के अनुसार, राज्य और व्यवस्था की तरह, 'चर्च' ने भी आदमी के साथ विश्वासघात किया है; इसलिए आध्यात्मिक अनुभूति की तान अन्ततोगत्वा या तो व्यक्तिनिष्ठता या मनुष्य की निरीहता और नियतिवादी असमानता पर टूटती है। 'बर्जिन मेरी' ही के आदर्श को लिया जाए तो काल के किसी चरण पर उसने रचनात्मकता को महत्वपूर्ण आध्यात्मिक बल दिया होगा, लेकिन धर्म-नेता पोप ने इस धार्मिक मिथक का जिस तरीके से प्रचार और प्रसार किया, वह आज के रचनाकार की सहानुभूति का विषय नहीं हो सकता—“ध्याग दीजिए कि 'बर्जिन मेरी' के पूजन की अनेक विधियाँ वास्तव में पोप-सरा-स्वीकार ही के अनेक रूप हैं।... विश्व रूपी 'आँसुओं की घाटी' में जो सुविधा-सम्पन्न थे, उनके द्वारा लोगों को स्वर्गिक आनन्द का आश्वासन दिया गया—ऐसे लोगों को जिनके लिए जीवन सचमुच आँसुओं की घाटी था। यह सब कितना विडम्बनापूर्ण है। इसलिए आज के लोग अगर पृथ्वी के अपने हिस्से की माँग करते हैं तो यह सर्वथा उचित है। पोप के पास अपने धर्माधिकारी थे जो राजनयिक थे, धर्मकियाँ फैलाते थे, अच्छे-बुरे अंकों, पदकों और सुविधाओं को बाँटते थे। सत्ता की राजनीति के इन धर्मनुमा खेलों और आतंक-प्रशामी का अब तक पर्दाफाश हो जाना चाहिए था।”¹

5.6 बीसवीं शताब्दी के अनेक हिन्दी रचनाकारों ने भी अपनी अनुभूति का आध्यात्मिक शब्दावली में बखान किया है। अनुभूति में ईश्वरीय साक्षात्कार की अनिवार्यता—जिसे तुलसी ने 'धिरा अनयन नयन बिनु बावी' कहा था, जयसंकर प्रसाद की आर्या भी रही है।² उनके लिए “काव्य आत्मा की सकलत्वात्मक अनुभूति है जिसका सम्बन्ध विश्लेषण, विकल्प या विज्ञान से नहीं है। वह एक श्रेयमयी प्रेम रचनात्मक ज्ञानधारा है।... आत्मा की मनन-क्रिया जो वाङ्मय रूप से अभिव्यक्त होती है, वह निरसदेह प्राणमयी और सत्य के उभय लक्षण प्रेम और श्रेय दोनों से परिपूर्ण होती

1. हेनरिक बॉइल, रेजनेलिटी ऑफ पोइट्री (पूर्वोद्धृत), पृ० 35।

2. जयसंकर प्रसाद, अभिषेक, सम्पा० रत्नशंकर प्रसाद (वाराणसी, हिन्दी प्रचारक संस्थान, 1978), पृ० 19।

है। "सत्य अथवा थोड़े ज्ञान कोई व्यक्तिगत सत्ता नहीं, वह एक शाश्वत चेतनता है, या चिन्मयी ज्ञानधारा है, जो व्यक्तिगत स्थानीय केन्द्रों के नष्ट हो जाने पर भी निर्विशेष रूप से विद्यमान रहती है।"¹ वह कई बार इस मान्यता को व्यक्त करते हैं कि "काव्य या साहित्य आत्मा की अनुभूतियों का नित्य नया-नया रहस्य खोलने में प्रयत्नशील है क्योंकि आत्मा को मनोमय, वाङ्मय और प्राणमय माना गया है। 'अयमात्मा वाङ्मय', मनोमय, प्राणमय: (बृहदारण्यक)। उपविज्ञात प्राण, विज्ञात वाणी और विजिज्ञास्य मन है। इसीलिए कवित्व को आत्मा की अनुभूति कहते हैं।"² इसी प्रकार सुमित्रानन्दन पन्त के लिए अरविन्द-दर्शन का 'महाजीवन' ही प्रमुखतः उनकी रचनात्मक अनुभूति का आदर्श रहा है, ठीक वैसे ही जैसे 'नदीय समाज' (उस भगवान् के भक्तों का समाज) की स्थापना भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के अनुभवों और वैष्णव आस्था मैथिलीशरण गुप्त के साहित्य में केन्द्रीय महत्त्व रखती है। पन्त के परवर्ती काव्य में परती से आकाश, या मृणमय से विष्णु तक उठने की अनुभूति सर्वत्र ओत-प्रोत है—

दीपित होता अधकार नव
जड़ में चेतन का निखार नव
काय रूपमय निराकार नव
सार्थक सृजन-कला !³

57. मैथिलीशरण गुप्त का कहना है—“बाह्य परिस्थितियों ने नहीं, अन्तः परिस्थितियों ने ही मेरी सच्ची सहायता की। मेरी अनुभूतियों ने ही मुझे ठोक-पीट कर कवि बनाया।”⁴ अन्तःपरिस्थितियों से उनका तात्पर्य अपनी संस्कारी भाष्यात्मिक आस्थाओं से है जिनका एक प्रमाण 'साकेत' के मुख-बध पर उद्धृत उन सत्कृत-ब्लोको से मिलता है जिनमें गीता के "सम्भवामि युगे-युगे" के आदर्श के अतिरिक्त राम-कथा का यह माहात्म्य भी सम्मिलित है कि—“इस पवित्र, पापघ्न और वेद-सम्मित रामचरित का पाठ जो भी करता है वह सर्वपापों से विमुक्त हो जाता है।” उनके अनुज और हिन्दी के प्रसिद्ध गांधीवादी रचनाकार सियारामशरण गुप्त ने भी स्वीकार किया है कि—“‘बापू’ लिखते समय मैंने स्पष्टतः अनुभव किया कि किसी परम सत्य की उपलब्धि मुझे हो रही है। जिस दिन मैंने 'बापू' की अन्तिम पक्तियाँ लिखी उस दिन अपने गीतर मैंने सम्भवतः उस आनन्दमयी परितृप्ति की अनुभूति की जो बड़े-बड़े साहित्यकारों को यदा-कदा ही उपलब्ध होती है।”⁵ 'नारी' उपन्यास के सन्दर्भ में वह इस अनुभूति को

1. वही, पृ० 172-73।

2. वही, पृ० 172।

3. सुमित्रानन्दन पन्त, शिल्पी (इलाहाबाद, सेंट्रल बुक डिपो, 1952), पृ० 14।

4. रणवीर राय, साहित्यिक साक्षात्कार (पूर्वोद्धृत), पृ० 1-2।

5. वही, पृ० 14-15, 16।

‘बोध-सत्त्व’ कहते हैं जो आत्मा में अविश्वास करने वालों के जीवन-दर्शन में भिन्न है। इसी प्रकार ‘इन्दुमती’ नामक बृहदाकार उपन्यास के लेखक सेठ गोविन्द दास के लिए यह वेदान्तवादी धारणा कि ‘विश्व में निज का व्यक्तित्व ही सब कुछ है’, इस कृति का वास्तविक रचनात्मक अनुभव है जिसका किसी जीवित व्यक्तित्व से कोई सम्बन्ध नहीं।¹ जेनेन्द्र कुमार की भी मान्यता है कि यथार्थ अनुभव को कसौटी नहीं हो सकता क्योंकि उसमें सदैव यथार्थातीत का सन्निवेश रहता है—“वास्तविक का धरातल उससे उठेगा जो स्वयं ऊँचा होगा। इससे उपन्यास की वास्तविकता पर नहीं, उससे ऊँचे पर होना होगा।”² आज के सशक्त रचनाकारों में अज्ञेय ने अपनी रचना-प्रक्रिया के सन्दर्भ में ‘देवता’, स्रष्टा के ‘अकेलपन’ और ‘मौन’ आदि शब्दों की बहुत आवृत्ति करते हुए अध्यात्म की बात को भी इस अन्दाज में कहा है कि वह आध्यात्मिक प्रतीत नहीं होती। वह ‘आस्था’ को अहेतुक ज्ञान भी मानते हैं, लेकिन उनकी ‘असाध्य बीणा’ का प्रियवद अपनी कलात्मक तत्त्वीयता के विषय में स्पष्ट कहता है—

“सुना आपने जो वह मेरा नहीं,
न बीणा का वा :
वह तो सब कुछ की तथता थी—
महाबून्य
वह महामौन
अभिभाज्य, अनाप्त, अद्रवित, अश्रमेय
जो बाणहीन
सबमें गाता है।”

कथा-वाचक अश्वेय-कवि के अनुसार तन्मयता के उन अनुभव में “अवतरित हुआ सगीत/स्वयम्भू/जिसमें सोता है अखण्ड/ब्रह्मा का मौन/अश्वेय प्रभाव/डूब गए सब एक साथ/सब अलग-अलग एकाकी पार तिरै।” अपने रचनात्मक अनुभव की इन अध्यात्मपरकता को अश्वेय ने अनेक निबन्धों में भी व्याख्यायित किया है, अगर उन सबका मार यही है कि “जिते धर्म कहा गया उसकी परिधि में रह सका हूँ तो अपने को धन्य ही मानना हूँ।” संसार के किसी धर्म ने मनुष्य के भागस को उतनी स्वाधीनता का वरादावरण नहीं दिया जितना भारतीय धर्म ने; किसी ने स्वस्थ जीवन की उतनी गहरी नींव नहीं डाली जितनी भारतीय धर्म ने। “यहाँ तक पहुँचकर मुझे जो सुख मिला है उसे वे ही लोग समझ सकते हैं जो निष्ठापूर्वक तीर्थ-यात्रा करके घर लौटते हैं।”³ अज्ञेय का विश्वास है कि अध्यात्म

1. वही, पृ० 31।

2. वही, पृ० 108।

3. अज्ञेय, जोग तिस्रो (पूर्वोद्धृत), पृ० 30।

का सवाल मूलतः बुनियादी मूल्यों या तत्वों का सवाल है जिनमें सत्य, श्रुति, धर्म और तप प्रमुख हैं।

6 अनुभूति की ससीमता

रचनात्मक अनुभव की अध्यात्मपरकता को निदर्शित करने वाले उपर्युक्त सभी उद्धरणों का प्रयोजन, वास्तव में, अनुभव की विराटता और रचनाकारों की अपनी निष्ठा के महत्व को रेखांकित करना है। इधर रचना-प्रक्रिया पर विस्तारपूर्वक या फुटकर विचार करने वाले कुछ हिन्दों के लोगो ने रचनात्मक अनुभव को योग के साथ भी जोड़ा है और आधुनिक महर्षियों के दार्शनिक सिद्धान्तों से शब्दावली लेकर इस प्रक्रिया को अपनी ओर से तो मुलझाया है मगर वह सामान्य जिज्ञासु के लिए गहरेतुल्य माया-पञ्ची का विषय अधिक बन गयी है। इससे यह आभास मिलता है कि हर चीज की सीमा होती है लेकिन रचनात्मकता या उसके अनुभव की बिल्कुल नहीं। इसीलिए रोलो में ने रचना-त्मकता की सीमाओं पर विचार करते हुए लिखा है कि अगर हम यह मानकर चलें कि 'मानवीय सम्भावनाएँ असीम हैं' या 'अन्तरिक्ष ही सीमा है' फिर तो कोई भी समस्या शेष या विचारणीय नहीं रहती। "मैं अपने विवेचन में इस प्राक्कल्पना की खोज काहेंगा कि मानव-जीवन में सीमाएँ दुनिवार ही नहीं, मूल्यवान् भी होती हैं।" "स्वयं सिमृक्षा की सीमाओं की आवश्यकता होती है क्योंकि सिमृक्षात्मक कृत्य का उद्भव ही मनुष्य की उस सधर्पशीलता से होता है जो उसे ससीम बनाती है।" "इस सम्बन्ध में वह दैहिक अवसान की, हणता की, तन्त्रिका-सम्बन्धी, बुद्धि-विषयक, सांवेगिक तथा पर्यावरणात्मक सीमाओं का उल्लेख करते हुए आध्यात्मिक सीमाओं को भी रेखांकित करते हैं। उनका विचार है कि अध्यात्मवादी अनुभव लौकिकता की उपेक्षा और उसके पूर्ण अतिक्रमण की प्राक्कल्पना पर आधारित होता है; लेकिन मनुष्य द्वारा अपने परिवार, देश और इतिहास की विकल्पहीन सीमाओं का पूरा अतिक्रमण, रचना के स्तर पर कभी मुमकिन नहीं होता। और फिर अध्यात्म में भी चेतना का उदय सीमा-बोध ही से होता है।

"चेतना वह बोध है जो सम्भावनाओं और सीमाओं के द्वादिक तनाव से उपजता है।" लेकिन अध्यात्मवादी इन सीमाओं को अश्रेयस्कर मानकर उस द्वन्द्वहीनता में विचरण करना चाहता है जिसमें एक काल्पनिक आनन्द के लिए आकर्षण तो रहता है लेकिन भृजनापेक्षी तनाव को सुप्तप्राय कर दिया जाता है। यही कारण है कि रोलो में 'महर्षि अन्तर्राष्ट्रीय विश्वविद्यालय' द्वारा प्रचारित साधना को सिमृक्षा का विज्ञान नहीं मानते। इस सत्याग की ध्यान-पूजाओं में हिस्सा लेने के बाद वे अध्यात्मवादी प्रशिक्षण को सिर्फ विध्वान्ति के लिए लाभदायक मानते हैं। प्रसिद्ध मनोविज्ञानी फ्रैंक बैरेन के साथ 'टी०एम०' (ट्रॉसिडेंटल मेडिटेशन) की प्रादेशिक संगोष्ठियों में अपनी उपस्थिति और

वैरेन के शोधकार्य से उन्हें पता चला कि स्वयं 'टी०एम०' के प्रशिक्षक—जोकि अध्यात्म के रास्ते से सिद्धांश के प्रशिक्षण का दावा करते हैं—सिद्धांश के मनोबैज्ञानिक परीक्षणों पर दृष्टि अंक प्राप्त करने में असफल रहते हैं।

अतः कहा जा सकता है कि रचनात्मक अनुभव को आध्यात्मिक रंग देने का कोई तर्क-सम्मत आधार नहीं है। रचनाकारकी अपनी प्रकृति और अपने विश्वासों के अनुरूप, आध्यात्मिक अनुभव की किसी विशेष रचना के विकास का एक बिन्दु हो सकता है; लेकिन इस स्थिति में वह अनुभव का एक प्रकार ही कहलायेगा। अनुभव के क्षण की सम्पूर्ण सामान्यतरला को बहिर्जगत् से काटकर अध्यात्म-लोक के सीमाहीन रहस्य में उलझा देने की प्रवृत्ति गलत है।

अध्याय—सात

रचनात्मक विचारण

अनुभूति या उद्देलनपरक रचनात्मक अनुभव के उपरान्त रचना की प्रक्रिया विचारण के चरण पर पहुँचती है। अभी तक इस प्रक्रिया की जिन अवस्थाओं का विवेचन किया गया है उनमें रचनाकार को आत्मसम्पृक्ति प्रधान होती है। रचनात्मक अनुभव के निमित्तों—व्यक्तियों, विचारों, घटनाओं, मूल्यों-विश्वासों, प्रतिक्रियाओं आदि के साथ उसका सम्बन्ध अन्तर्भावितता या गहरी 'द्रव्यात्मिकता' का होता है। यह अन्तर्भावितता घनिष्ठ परिचयात्मक होती है जिसमें उसके आत्मतत्त्व, उसकी अपनी रुचियों-विरुचियों का प्राधान्य रहता है। मनोविज्ञान में इसी को 'अपरिचित को परिचित बनाने' की अवस्था कहा जाता है जिसका उल्लेख 'साइनेक्टिक्स' की स्थापनाओं के अन्तर्गत किया जा चुका है। लेकिन विचारण के चरण पर रचनाकार को अपने वैयक्तिक मूलों से हटकर, सम्पूर्ण प्रत्यक्षित तथा अनुभूत को एक व्यापक और रातुलित या आत्मेतर परिप्रेक्ष्य में देखना होता है। अगर वह ऐसा नहीं करता तो उसका अनुभव रचना में ढलकर भी अनाश्रय रह जाता है; अथवा वैचारिक दृष्टि से अपरिपक्व वर्गों में ही प्रारुह होता है। उदाहरण के लिए आज का कोई रचनाकार वैयक्तिक स्तर के अपने प्रेमानुभव को रचना का रूप देते समय उस पर सामान्त्युगीन आदर्शों से विचार नहीं कर सकता। उसके लिए अनिवार्य हो जाता है कि वह अपने परिचित या सुक्त अनुभव को पुनः अपरिचित बनाए; एक दूरी पर खड़ा होकर उसे विवेक, सामाजिक यथार्थ, बाह्य स्रोतों से अर्जित जानकारी और समकालीन रचना के प्रचलित मुहावरे की विचार प्रधान कसौटी पर परखे।

1. विचारण और दूरी

रचनात्मक विचारण में दूरी वस्तुतः सही सामीप्य के लिये बनायी जाती है। वाल्टर वेंजामिन ने इसी के लिए ब्रेस्त को सराहा है (क्योंकि ब्रेस्त नाट्यात्मक दूरी या अजनबीकरण के सिद्धान्त के लिए प्रसिद्ध है) और बादलेयर की प्रसंसा के प्रसंग में लिखा

है—“एक दृष्टि-पात जितनी अधिक गहरी दूरस्थता को पार करता है, उससे उत्पन्न सम्मोहन उतना ही अधिक शक्तिशाली होता है। वे आँखें जो हमें दर्पण जैसी सपाटता से देखती हैं उनमें यह दूरी बहुत पूर्ण होती है। यही कारण है कि वे आँखें अपरिचय से अपरिचित होती हैं।”¹ अनुभव की पुनर्रचना के लिए उससे मानसिक दूरी पर जाना जरूरी होता है। इसलिए कुछ रचनाकार अपने अनुभवगत परिवेश से हटकर पहाड़, खादि पर चले जाते हैं और परिवर्तित परिवेश में लिखना अधिक पसंद करते हैं। कुछ रचनाकार अग्न्यासना वैसे ही दूर हटने में जल्दी मग्न हो जाते हैं, जबकि कुछ दूसरे, अपने प्रभावशालिनेकों से बाहर जाने में इतना समय लेते हैं कि मूल अनुभव का तीखापन नष्ट हो जाता है। मायाकोव्स्की के शब्दों में—“जितनी बड़ी वस्तु या घटना होगी उतनी ही अधिक दूरी तक आपको पीछे हटना होगा। कमजोर कलाकार जहाँ-कहाँ बने रहकर यह प्रतीक्षा करते हैं कि घटना अतीत की भाँस बन जाए ताकि वे उसका चित्रण कर सकें। जो बलवान हैं वे समय पर काबू पाने के लिए आगे निकल जाते हैं।”²

स्पष्ट है कि विचारण की अवस्था में रचनाकार का भोक्ता-रूप पुनर्बुद्धा के रूप में बदलता है। यहाँ व्यक्तिप्रधान अनुभवों का सघनन एवं सम्पीडन होता है। अनुभव विचार की मात्रा पर निकलते हैं, अनुभूतियाँ बँटने लगती हैं। विचारण अन्ततोगत्या अनुभव के निर्व्यक्तीकरण का चरण है। यह प्रक्रिया किन साधनों से घटित होती है?

2 विचारण में चयन का महत्व

रचना, जीवन या समाज के यथार्थ से छपज कर भी जीवन या समाज नहीं होती। जीवन की अनन्तता या सामाजिक बहुरूपता, पूरी-की-पूरी और वैसी-की-वैसी, न तो किसी एक रचना में बाँधी जा सकती है और न इस तरह की फोटोग्राफिक अपेक्षा करने का कोई महत्वपूर्ण अर्थ हो सकता है। रचना-कर्म सौन्दर्यबोधोत्प्रेक्षक विचार-प्रक्रिया है और विचारणा के लिए मुख्य सन्दर्भ जरूरी होते हैं। ये सन्दर्भ रचनाकार की चयन-क्षमता से उभरते हैं। यह क्षमता रचनात्मक अनुभव से उसे अपेक्षित दूरी पर ले जाती है और वह अनुभव के मुख्य सन्दर्भों का पुनर्रसृजन करता है, उन्हें अपने विचार प्रदान करता है। ऐसा करते समय वह विचारणा के साधन और अनायास, दोनों तत्वों से काम लेता है। तब अनावश्यक का बहिष्कार और आवश्यक का समावेश हो जाता है। अनुभव की बिखरी हुई तफसीलें छँट जाती हैं और विचार-शक्ति अभीष्ट का सन्लेपण कर देती है, ताकि एक रचनात्मक ‘समग्र’ के आधान से पुनः उसके विभिन्न आयामों की कल्पनात्मक सृष्टि द्वारा यथार्थ को उद्घाटित किया जा सके। अतः चयन-शक्ति या विकल्प-विचार की क्षमता, विचारण की प्रक्रिया का महत्वपूर्ण साधन होती है।

1. वाल्टर बेजामिन, इत्युमिनेशन्स (लन्दन, जोनाथन केप, 1970), पृ० 192।

2. य० मायाकोव्स्की, कविताएँ कैसे बनायी जाएँ, लेखनकला और रचनाकौशल, पृ० 179-80।

2.1. किसी रचना के वस्तु-पक्ष का ढाँचा और उसकी अभिव्यक्ति पद्धति, दोनों का निर्धारण वस्तुतः इसी चयन-क्रम में हो जाता है। “अभिव्यक्तिपद्धति का सीधा सम्बन्ध विषयी के अनुभव-संसार से है और इस अनुभवगत संसार की प्रकृति अनुभव-रीतियों की अपनी विशिष्टता द्वारा बाधित और नियन्त्रित होती रहती है। वस्तु-पक्ष के रूप में यथार्थ एक-रूप होता है। पर सृजनात्मक प्रक्रिया के सन्दर्भ में यह कहा जा सकता है कि अनुभव-रीतियाँ यथार्थ के अविच्छिन्न रूप के विभिन्न पक्षों पर बल देती हैं। पर सचेत वैज्ञानिक अथवा सज्ज साहित्यकार यथार्थ-खण्ड से ही सन्तुष्ट नहीं होता। वह अपने अनुभवगत संसार से बाधित यथार्थ-खण्ड का सहारा ले यथार्थ के अखण्ड रूप को अपने सिद्धान्त अथवा कृति में बाँधने का सर्जनात्मक प्रयास भी करता है।”¹

2.2 विचारण में चयन की भूमिका के कई आयाम हो सकते हैं। घटनाओं का चयन, प्रतिपाद्य विषय का चयन, प्रातिनिधिक पात्रों का चयन, ऐतिहासिक दिक् और काल का चयन, समकालीन प्रासंगिकता के क्षेत्र का चयन, विधा का चयन—ये सब वास्तव में रचनाकार की विचारणा से उद्भूत होते हैं। इसीलिए सिसृक्षण की मूलतः रचनात्मक विचारण की प्रक्रिया कहा जा सकता है। चयन सर्वद्व और सर्वत्र नियन्त्रित नहीं होता। यह ‘ज्वररत’ से उद्भूत होता है लेकिन इसमें ‘संयोग’ अथवा अनियन्त्रित विकास से भी इन्कार नहीं किया जा सकता। जीव-विज्ञानी तक मानते हैं कि जीवों का विकास वास्तव में संयोग तथा अनिवार्यता के द्वन्द्व का नाम है। मनोविज्ञान के अनुसार अचेतावचेत में किया गया विकल्प-विचार ही संयोग है, उसमें भी अलक्षित चयन-वृत्ति का योग रहता है। अतः रचनात्मक विचारण में चयन को आरोपण या स्वतन्त्र उत्क्रान्ति का बाधक तत्व नहीं समझना चाहिए। यह एक ऐसा महत्वपूर्ण तत्व है जिससे रचनात्मक द्वन्द्व और तनाव के उपशमन, दोनों की उपलब्धि होती है।

2.3. विचारण में चयन की भूमिका महत्वकेन्द्रित और रचनाकार-सापेक्ष होती है। आकार में छोटी दिखाई देने वाली वस्तुओं या घटनाओं के गिर्द भी नये और बड़े विचार को बुना जा सकता है जबकि विस्तीर्ण-बहु वस्तुएँ या बड़े-बड़े प्रचलित विचार भी किसी रचनाकार की विचारण-शक्ति से इसलिए बाहर रह सकते हैं क्योंकि उनका उसके लिए विशेष रचनात्मक महत्व नहीं होता। कुछ रचनाकार दृश्य-प्रपञ्च (फिनाँमिनन) से नये विचार-सूत्रों को विकसित करते हैं और कुछ दूसरे, अतीत के अनुभवों से अर्जित विचारों के आलोक में घटनाओं को देखकर उन्हें मौलिक अर्थ प्रदान करते हैं। वाल्टर बेंजामिन के अनुसार आभास (एप्पियरेंस) का विस्मय ही विचारों के सन्दर्भ-चयन का मूल कारण होता है, पहले से विद्यमान विचार-विशेष नहीं। प्रसिद्ध जर्मन विचारक हन्नाह अरेंट ने उनकी विचार-पद्धति के विषय में लिखा है—“जो चीज शुरू से ही

बेंजामिन को बहुत खोचती रही वह कोई विचार नहीं बल्कि परिदृश्य था। उसने खुद कहा है—सकारण सुन्दर कही जाने वाली प्रत्येक वस्तु का विरोधाभास यह है कि यह 'आभासित' होती है। और यह विरोधाभास—या आभास शब्दों में, आभास का यह विस्मय ही उसकी तमाम दिलचस्पियों के केन्द्र में देखा जा सकता है।¹ वास्तव में 'आभासित' होने का यह क्रम ही, विचारणा के दौरान, ब्यार्थ को पकड़ने की पृष्ठभूमि बनता है। तब अनेक उपमा-रूपक रचनाकार के मानस-पटल पर उभरने लगते हैं।

2.4. रचनात्मक विचारण में चयन या विकल्पात्मक खोज को भाग की रचना के सन्दर्भ में, विशेष रूप से महत्वाकित करने की आवश्यकता है। आज साहित्य के क्षेत्र में विचारवादियों, रूपवादियों, भाववादियों, भाषावादियों—और न जाने किन-किन 'वादियों' ने अपने-अपने झण्डे उसी तरह उठा रखे हैं जिस तरह चुनाव लड़ने वाली राजनीतिक पार्टियों ने। ऐसे में विकल्प की अवहेलना होना स्वाभाविक है। रचनाप्रक्रिया की दृष्टि से यह गानसिकता दुराग्रह-पूर्ण ही नहीं, नितान्त कृत्रिम तथा आरोपित भी है। 'विकल्प की खोज हमेशा मानवीय है और बयस्क कर्म भी। उसमें न पैगम्बर होने का भाव है और न शहीद होने की आतमपथा। यह खोज सोचने को व्यर्थ नहीं मानती, बल्कि सच्चाई को समझने-बुझने और बदलने के लिए सोचना अनिवार्य समझती है, वह सोचने का संकल्प करती है। यही खोज साक्षात्कार की खोज है।'² यह सच है कि जो भटकता नहीं वह कुछ तलाश भी नहीं कर सकता। रचनात्मक विचारण में विकल्पात्मक चयन की यही भूमिका होती है। अनुभव के सजानात्मक निर्वेपकतीकरण का रास्ता यही से हो कर जाता है; जो नहीं जाता वह किसी बहुज्ञानी का अतर्क-तंत्र है।

3. विचारण और वास्तविकता का अन्वेषण

वास्तविकता का क्रमिक अन्वेषण और उद्घाटन रचना-प्रक्रिया का मुख्य प्रयोजन होता है। मानसिक स्तर पर इस प्रयोजन की सिद्धि विचारों के घात-प्रतिघात से होती है और भाषिक स्तर पर विन्वन तथा प्रतीकन आदि के औद्यारों से। चूँकि "प्रत्यक्षात्मक ज्ञान के बाद के धारणात्मक ज्ञान वाले चरण में 'विचार' की अवस्थिति है"³ इसलिए धारणात्मक ज्ञान से वास्तविकता का अन्वेषण होता है और वास्तविकता का अन्वेषण धारणात्मक ज्ञान को समृद्ध करता है। यह अन्योन्यक्रिया विचारण की क्रिया को सन्तुलित रखती है और रचनाकार के प्रारम्भिक विचारों को निर्वेपकतीकरण की ओर धकेलती है। यहाँ आत्मानुभवों के तथ्य, अन्य स्रोतों से प्राप्त तथ्यों के सम्पर्क में आकर

1. हन्नाह अरेंट, बेंजामिन की 'इल्यूमिनेशन्स' (पूर्वोद्धृत) की भूमिका।
2. अशोक वाजपेयी, फिसहाल (नयी दिल्ली, राजकमल प्रकाशन), पृ० 140।
3. रमेश कुन्तान मेघ, काव्य-रचना-प्रक्रिया : सामाजिक और सांस्कृतिक..., काव्य-रचना-प्रक्रिया, सम्पा० कुमार विमल, पृ० 61।

अपनी सीमा तथा मरिच को पहचानते हैं। इसमें सन्देह नहीं कि रचनाकार द्वारा किया गया वास्तविकता का अन्वेषण सचेष्ट अनुसंधित्सु के कर्म से भिन्न होता है, मगर यह भी गलत नहीं कि तथ्यों की व्यापक जानकारी के बिना वह रचना के सौन्दर्यबोधोपात्मक सत्य की तह तक नहीं पहुँच सकता। अन्तर यह है कि एक तो वह अपनी विकसित अन्तर्दृष्टि और भावनात्मक पद्धति के कारण अपने तथ्य-संकलन के स्रोतों का प्रत्यक्ष पता नहीं चलने देता; और दूसरे, रचना-प्रक्रिया में पढ़ कर ही उसके सामने धीरे-धीरे वास्तविकता का स्वरूप स्पष्ट होता है। फिर भी उसके चित्रित विषयों की वारीकियों के बिकासोपात्मक अध्ययन से पता लगाया जा सकता है कि वह किन भाग्य और किन तथ्यों की सहायता से वास्तविकता का अन्वेषण कर रहा है और यह अन्वेषण-कार्य किस प्रकार उसकी विचारणा को क्रमशः प्रभावित, पुष्ट, समजित, संशोधित या परिवर्तित करता है।

3.1. वैसे तो गद्य-पद्य की सभी छोटी-बड़ी विधाओं में वास्तविकता का उपर्युक्त अन्वेषण ही सब तरह की रचनात्मक परिणतियों में प्रवाहमान रहता है; लेकिन जैसा कि रैल्फ फॉक्स ने लिखा है, उपन्यास का सम्बन्ध वास्तविकता के साथ सर्वाधिक होता है। उनके अनुसार उपन्यास आधुनिक बर्जुआ समाज का महाकाव्य है; पूँजीवादी व्यवस्था में मनुष्य के जीवन की वास्तविकताओं को सर्वांगीण रूप में जितना उपन्यास चित्रित कर सकता है, उतना साहित्य का कोई दूसरा रूप नहीं। “यह समाज के विरुद्ध, प्रकृति के विरुद्ध, व्यक्ति के संघर्ष का महाकाव्य है। और यह केवल उसी समाज में विकसित हो सकता था जिसमें व्यक्ति और समाज के बीच सन्तुलन नष्ट हो चुका है। और जिसमें मानव का अपने सहजीवी साधियों अथवा प्रकृति से युद्ध ठना हो।”¹ व्यक्ति और समाज के इस नष्टप्राय सन्तुलन के रचनात्मक अन्वेषण की महत्वपूर्ण मिसाल हमें समकालीन उपन्यासकार वदी डरज़माँ के ‘एक चूहे की मौत’ में बहुत स्पष्ट तथा मार्मिक रूप में उपलब्ध होती है। यह उपन्यास काफ़ी हद तक लेखक के वैयक्तिक अनुभवों पर आधारित है। वैपश्यपूर्ण सामाजिक व्यवस्था में मध्यवर्गीय व्यक्ति की उमगहीन नीरसता इसका मुख्य विषय है। इसका कार्यक्षेत्र आधुनिक दफ्तरी जीवन है जिसमें फाइलों से जूझना हुआ आदमी स्वयं एक फाइल बनकर रह गया है। उपन्यास का प्रारम्भ इस विचार से होता है कि दफ्तरो में काम करने वाला ठवका इतना धुंक्, चापलूस, दम्भी, रीढ़हीन, आत्मकेन्द्रित, तुच्छताओं में उत्तमा हुआ, भावनाशून्य तथा आदमियत की अस्मिता से वंचित हो गया है कि उसे आसानी से ‘चूहामार’ बर्ग की संज्ञा दी जा सकती है। कि क्लर्क से लेकर व्यवस्थापक आदि अलग-अलग दर्जों के ‘चूहामार’ हैं, फाइलें ‘चूहे’ हैं, सचिवालय बड़ा ‘चूहाखाना’ है, रिहायशी क्वार्टर ‘चूहों’ की बस्ती है, रोज़नामचा ‘चूहानामा’ है, रिकार्डरूम ‘मुहाफिज़खाना’ है जिसमें मरे हुए ‘चूहों’ को सम्भाल कर

रखा जाता है—यह इस उपन्यास का 'चूहा-तन्त्र' का रूपक में लिपटा हुआ केन्द्रीय विचार है जिसका अवलम्ब लेकर बड़ी-उज्जर्मा वास्तविकता की तलाश पर निकलते हैं। तलाश के दौरान वह बहुत से तथ्य संकलित करते हैं जिनके आधार पर उन्हें 'चूहाखाना' के विशद यथार्थोद्घाटन में सफलता मिली है। इस तन्त्र का निष्कर्ष यह निकलता है कि आज की सारी समाज-राजनैतिक ध्यवस्था ही चूहेखाना है जिसमें हर व्यक्ति चूहे की नियति को भोग रहा है। जो नहीं भोग सकता वह इतना अकेला पड़ जाता है कि 'ग' की तरह या तो आत्महत्या पर विवश हो जाता है, या 'प' की तरह बेईमानी की सुविधाओं को एकत्र करने लगता है, या फिर कथा-नायक 'बहु' की तरह विवश 'एक चूहे की मौत' मारा जाता है। लेकिन इस दम-घोटू स्थिति से उबरने का उपाय क्या है? यही कि चूहेखाने के मोह से मुक्त हुआ जाए; 'ग' बना जाए 'जो मर कर भी अमर है।'

3.2. अब इस उपन्यास की रचना-प्रक्रिया पर बड़ी उज्जर्मा के 'आत्मकथ्य' पर ध्यान दीजिए। वह लिखते हैं—“सब पूछिए तो उपन्यास लिखने के दौरान मैं एक प्रकार की अन्वेषण-प्रक्रिया से गुजर रहा था। यह प्रक्रिया थी उस परिवेश को, उस महौल को और उस दुनिया को जानने और समझने की जो न सिर्फ मेरे चारों ओर बिखरी हुई थी बल्कि जिसने मुझे अपने पत्रों में बहुत भ्रष्टवृत्ती से जकड़ भी रखा था।” लेकिन सवाल सिर्फ इस दुनिया की परतों को छुलाने और उसे अन्दर गहरे में जाकर देखने-पहचानने का नहीं था। सबान अपने-आप को भी जानने और पहचानने का था क्योंकि यह दुनिया मेरे भीतर भी दुबक कर बैठ गयी थी। मुझे इस दोनों दुनियाओं से झूझना था। बाहर की इस दुनिया से झूझने के साथ-साथ अपने आप को भी लहलुहान करना था।¹ यही सत्य तक पहुँचने की प्रियाशीलता है।

3.3 प्रत्येक रचनाकार अपनी सामर्थ्य और अपने ढंग से वास्तविकता का विचारित अन्वेषण करता है; लेकिन सही रचनाकार विचारों को अन्वेषण का माध्यम बनाता है, वैज्ञानिक की भाँति सिद्धान्त-स्थापना नहीं करता। अर्थात्, विचार-प्रणालियों और अन्य अजित ज्ञानोपकरणों की मदद से वह प्रश्नों को इस तरह उठाता है कि रचनात्मक मत्स्य के भावी आशसन का मार्ग खुला रहता है। एम० बी० जोन्स ने डॉस्टॉयव्स्की के उपन्यासों पर विचार करते समय स्पष्ट किया है कि महान रचनाकार द्वारा किया गया वास्तविकता का उद्घाटन सभी प्रामाणिक होता है जब उसमें जीवन की असमियत के आगे टिका रहने की सामर्थ्य होती है। यहाँ रचनात्मक विचारण का भी वही हस्त हो सकता है जोकि सोवस्तोय-कृत 'अन्कारिबिता' के लेविन नामक पात्र का होता है। लेविन जब प्रगल्भ वैज्ञानिकों के विचारों का अध्ययन करता था तब उसे उनकी स्थापनाएँ अकाट्य प्रतीत होती थी, मगर वास्तविक जीवन से मिलान करने पर

1. बड़ी उज्जर्मा, एक चूहे की मौत (नई दिल्ली, प्रवीण प्रकाशन, 1979), भूमिका।

वे ताश के 'पैक' की तरह बिखर जाती थी। इसलिए जोन्स की मान्यता है कि—“एक बड़े सर्जनात्मक लेखक की यह खूबी होती है कि वह दार्शनिक या वैचारिक प्रश्नों को किसी वाचक अथवा किन्हीं पात्रों की जुबानी सुनवाता भर नहीं; बल्कि ये प्रश्न उसकी रचनाओं की बनावट और बुनावट में गहराई से स्थलित रहते हैं, वही से उभरते और अभिव्यक्त होते हैं।”¹ उनके अनुसार दास्तायव्स्की ऐसा ही एक बड़ा लेखक था। उसने सनातनपूर्ण स्थितियों की विसर्गितियों को अग्रभूमि में लाकर सर्गित को खोजना चाहा था, मगर अब्भुत विचार-प्रक्रिया के कारण उसका लेखन अलग-अलग देशों में अलग-अलग घरातल पर ग्रहण किया गया। पश्चिम में उसे फ्रायडियन तथा फ्रायडोत्तर मनोपिज्ञान का, या सर्वसत्तावाद (टोटेलियरनिज्म) का, या धार्मिक धिन्तन का अग्रदूत माना गया; पूर्वीय यूरोप ने उसे सामाजिक अन्याय और उत्पीड़न में गहरी दिलचस्पी रखने वाला मानवतावादी लेखक कहा; रूस में वह उस शोषण-विरोधी के रूप में याद किया जाता है जिसने, साइबेरिया-निष्कासन से लौटने पर, राजनीति एवं धर्म सम्बन्धी प्रतिक्रियात्मक विचारों का समर्थन किया था। इसी प्रकार हिन्दी में मुक्तिबोध को कुछ लोग मार्क्सवादी, कुछ नया अस्तित्ववादी और कुछ विचारधारा विशेष से निरपेक्ष मानते हैं। वास्तव में यह अभिमत-बैविध्य इन दोनों रचनाकारों की वैचारिक सामर्थ्य और ताकती का प्रतीक है।

3 4 इसलिए पॉव्लोव जब विचारक और रचनाकार में अन्तर करते हैं तब उनका मतलब रचना-प्रक्रिया से विचारों को विधा करना नहीं होता। याकोव्लेव के शब्दों में—“कलाकारों और विचारकों की तुलना करते समय उन्होंने ठीक कहा था कि तमाम कलाकार तमाम कलारूपों में यथार्थ को तोड़ते नहीं, उसका समग्र आकलन करते हैं। उनके विपरीत, विचारक पहले यथार्थ का विखण्डन करते हैं, उसका पजर बना देते हैं और फिर उसके अवयवों को इकट्ठा करके उसमें प्राण-प्रतिष्ठा करते हैं। कत्तारमक प्रतिविम्बन को जो बात विशिष्ट बनाती है वह यह है कि कलाकार में ससार को विविधता से विचारित करने और अपने युग की मन्त्र पकड़ने की कुशलता होती है।”²

3 5 जो लेखक अपनी रचना-प्रक्रिया में यथार्थ से विमुखता का परिचय देते हैं, उनमें भी वास्तविकता का बाधनीय अथवा अतिभावनात्मक अनुकूलन करने की प्रवृत्ति दिखायी देती है। गिबाल के तौर पर ‘आंगू’ के रचनाकार प्रसाद की सीमा यह है कि वह एक ऐसी वास्तविकता से दो-चार हो रहे हैं जो विचारों को कर्म-क्षेत्र में कूदने नहीं देती, फिर भी वह उन्हें बहुत प्रिय है। वह हताशा की ‘ग्लोरिफाइड’ वास्त-

1. एम० वी० जोन्स, दास्तायव्स्की : दि नॉवेल ऑफ़ डिस्काई (लन्दन, पॉल एविक, 1976), भूमिका।

2. ई० जी० याकोव्लेव, ऑन दि इमोशनल एण्ड रेगनल नेचर ऑफ़ आर्टिस्टिक क्रिएशन, मार्क्सिस्ट-लेनिनिस्ट एस्थेटिक्स (पूर्वोद्धृत), पृ० 216।

विकृता है जो बोधे हुए कल को स्मृति-महान बनाती है और जाने वाले कल के तोरण को खोलना नहीं चाहती। इसी प्रकार इन्द्रनाथ मदान अगर 'कामायनी' के अन्तिम तीन सर्गों को बहुत कमजोर मानते हैं तो इसलिए कि उनमें दार्शनिक विचारों का रचनात्मक स्थलन नहीं है; प्रसाद का विचारक-वार्शनिक उनके रचनाकार पर यहाँ बहुत हावी हो गया है। इस प्रणाली 'आँसू' और 'कामायनी' के अन्तिम तीन सर्ग—रचनात्मक विचारण के दो आत्यन्तिक छोर है। इसलिए 'साहित्य और विचार' के सन्दर्भ में रेने वेल्लेक और आस्टिन वारेन का यह कथन युक्तियुक्त प्रतीत होता है कि रचना की प्रक्रिया में मनो-वैज्ञानिक या सामाजिक या दार्शनिक सत्य का कोई कलागत मूल्य नहीं होता, बल्कि कलागत मूल्य ही उन्हें रचना में अर्थवान् बनाता है। "दर्शन, वैचारिक वस्तु, यदि ठीक सन्दर्भ में हो तो उससे कलागत मूल्यों में वृद्धि होती मालूम होती है क्योंकि इससे संश्लिष्टता और समृद्धि जैसे कलामूल्यों की पुष्टि होती है। वैचारिक अन्तर्दृष्टि से कलाकार की पैठ बहुत गहरी हो जाती है और वह अपने विषय के मर्म में पहुँचने में समर्थ होता है। लेकिन ऐसा नहीं भी हो सकता। यदि कलाकार विचारों को पचा न सके तो उनकी अधिकता उसके लिए बाधक सिद्ध होगी।"¹

1 4. विचारण और साहचर्यात्मक (एसोसिएटिव) चिन्तन

वैचारिक निर्वैयक्तीकरण का एक महत्वपूर्ण साधन है साहचर्यात्मक चिन्तन। सिर्फ महान विचारों से किसी महान रचना का जन्म नहीं हो सकता, बल्कि, जैसा कि रेने वेल्लेक और आस्टिन वारेन ने कहा है, उन विचारों का पूरी रचना-प्रक्रिया में विलेय होने की समता रचना ज़रूरी है। इस क्षमता का विस्तार ही साहचर्यात्मक चिन्तन है। "इस चिन्तन को बेतनस्तरीय रचनात्मक विचारण के अन्तर्गत विचारों अथवा सम्प्रत्ययों का शृङ्खलन (लिंकेज) कहा जा सकता है। सादृश्य, वैपरीत्य, संसक्ति (कादिगुइडी), वैषम्य आदि के कारण कोई एक विचार या सम्प्रत्यय, किसी दूसरे विचार या सम्प्रत्यय या उनके एक सिलसिले तक की माँग करता है। कलात्मक बिम्बन की अनेकार्थक प्रकृति का एक बड़ा कारण यह भी है कि उससे कलाकार द्वारा सकलित सारी सामग्री का समावेश रहता है—सामग्री जो बड़ी मात्रा में, समूह साहचर्यों के आधार पर उपलब्ध होती है।"²

4 1 साहचर्यात्मक चिन्तन के कारण ही रचनाकार उपमाओं के धरातल पर विचार करता है। इसी नए उपमाओं को किसी रचना का महज 'कलापस' नहीं समझना चाहिए। सोचने के उपमा-परक ढंग से रचनाकार यथार्थ पर सरसरी नज़र नहीं डालता,

1. रेने वेल्लेक और आस्टिन वारेन, साहित्य-सिद्धान्त (इलाहाबाद, लोकभारती प्रकाशन), पृ० 165।

2. ई० जी० याकोव्सेव, वही, पृ० 222।

वल्कि उसके सार तक पहुँचने का कलात्मक उपक्रम करता है। विचारण की प्रक्रिया को प्रवाहशीलता भी इसी से प्राप्त होती है। इसी से चिन्तन में नबलता और स्वतन्त्रता का समावेश होता है। मिताल के तौर पर प्रगतिशील साहित्यिक आन्दोलन के रचना-कारों को हम प्रायः एक ही विचार-चिह्न में रसकर देखते हैं। और बातों में नहीं तो कम-से-कम उनके सामाजिक सरोकारों में समानता अवश्य देखी जा सकती है। "प्रगति-शील साहित्यिक आन्दोलन भावसंवाद से प्रभावित रहा है, यह एक ऐतिहासिक सचाई है।"¹ चिन्तन के आगम की इस समानता के बावजूद क्या हम यशपाल, रंगेय राघव, नागार्जुन, भारतभूषण अग्रवाल, राहुल साठ्यायन, केदारनाथ अग्रवाल, रामविलास शर्मा, भुक्तिबोध, अमृतराय आदि के साहित्य को एक-दूसरे से भिन्न नहीं मानते? रंगेय राघव के साथ रामविलास शर्मा की वैचारिक टकराहट का कारण क्या था? स्पष्ट है कि विचारधारा के समान-सदर्म को भी इन्होंने साहचर्यात्मक चिन्तन के स्तर पर दस ढंग से विकसित किया है कि ये एक-दूसरे से भिन्न ही नहीं, टकराते हुए भी प्रतीत होते हैं।

4.2 रचनात्मक विचार-प्रक्रिया में साहचर्यों के महत्व को मनोविज्ञानियों ने खुलकर स्वीकार किया है। वालथ और कॉगन ने उच्चकोटि के सर्जक साहित्यकारों और अन्वेषकों के आत्मविश्लेषी साहित्य की गहरी मनोवैज्ञानिक पड़ताल के उपरान्त यह निष्कर्ष दिया है कि इन सब का साहचर्यात्मक स्वातन्त्र्य और वैशिष्ट्य के साथ घनिष्ठ सम्बन्ध होता है। उनका तो यहाँ तक कहना है कि साहचर्यात्मक चिन्तन ही सिगुक्षण का आधारभूत घटक है। उनकी दृष्टि में तमाम रचना-श्रमता उस साहचर्यात्मक 'वस्तु' (कांटेक्ट) का नाम है जो रचनाकार में बहुतायत से तथा मौलिकता के आग्रह से विद्यमान रहती है, फिर भी रचनाधीन कार्य के लिए अतिप्रासांगिक होती है। "लेखक का यह डर कि कहीं वह चुक न जाए, समीतब की यह चिन्ता कि कहीं अगली समीत-रचना अवसर्द्ध न हो जाए, वैज्ञानिक की यह आशंका कि कहीं वह अगले प्रयोग के लिए विचारशून्य न हो जाए—ये बातें सिद्ध करती हैं कि कितनी तीव्रता से रचनाशील लोग 'साहचर्यात्मक प्रवाह' की समस्या से आसक्ति रहते हैं। आइस्टीन भी 'साहचर्यात्मक क्रीड़ा' या 'समोजन (कॉम्बीनेशन) क्रीड़ा' का चित्र करते हैं। इसमें व्यक्ति थोड़ा हटकर खड़ा हो जाता है और साहचर्यात्मक सामग्री को तल तक पहुँचने की स्वतन्त्रता मिल जाती है। अतः हम यह प्रस्ताव रखना चाहते हैं कि रचना-प्रक्रिया को दो तत्वों में समेटा जा सकता है—विशिष्ट एवं विपुल साहचर्यात्मक 'वस्तु' का उत्पादन, और साहचर्य-कर्त्ता में क्रीड़ा परक वैकल्पिक कार्य-दृष्टिकोण का होना।"²

1. रामविलास शर्मा, प्रगतिशील साहित्य की समस्याएँ (आगरा, विनोद पुस्तक मन्दिर, 1957), पृ० 141।

2. वालथ और कॉगन, ए न्यू लुक एट दि क्रिएटिविटी, क्रिएटिविटी (पूर्वोद्धृत),

4.3 इस प्रकार साहचर्यात्मक विचारण या 'साहचर्यवाद' एक मानसिक विधान है जिसमें कल्पना, स्मृति के साथ मिलकर, एक विचार को दूसरे विचार के उद्भव में सहायता करती है। प्राचीन यूनानियों ने साहचर्य के तीन नियमों का उल्लेख किया था, जो अभी तक अमान्य सिद्ध नहीं किए जा सके हैं। पहला है समीपस्थता (कांटिगुइटी); जैसे किसी अपंग सैनिक को देखकर उसकी स्वस्थ जवानों और युद्धभूमि से सम्बन्धित विचार मस्तिष्क में तूफान मचा सकते हैं। दूसरा है समानता (सिमिलैरिटी), जैसे मुक्तिबोध की मौत से रेणु की मौत की ओर ध्यान जा सकता है और यह विचार उभर सकता है कि कलाकारों के प्रति राज्य का रवैया या बायबिल कैसा होगा चाहिए। तीसरा है विषमता (कांट्रास्ट); जैसे धरती से फूटता हुआ नक्का बीज, एक बड़ी क्रांति का कल्पित विषय बन सकता है,

5. विचारण और सामान्यीकरण

रचनात्मक विचारण को वस्तुनिष्ठ प्रसार देने में सामान्यीकरण की क्रिया का विशेष हाथ होता है। स्वयं रचनाकार इस क्रिया से अभिन्न हो सकता है या नहीं भी, मगर 'विशिष्ट' को 'सामान्य' बनाकर कलात्मक ढंग से प्रस्तुत करना सिसृक्षण का चरम उद्देश्य होता है। रचनाकार के विचार-तन्त्र में सामान्यीकरण का आग्रह सदैव बना रहता है क्योंकि अनुसूत जीवन-व्यर्थ के सामान्यीकरण ही का वृत्त नाम सिसृक्षा है। कहने को हम इस सामान्यीकरण का सर्वाधिक सम्बन्ध सिसृक्षण के विचार-स्तर के साथ जोड़ते हैं लेकिन आधुनिक मनोविज्ञान, समाजशास्त्र, शरीरविज्ञान और 'सूचना-सिद्धांत' के अनुसार मनुष्य में बाह्य ससार से प्राप्त सूचनाओं को चुनने या सीमित करने और पदार्थ सम्बन्धी प्रभावों को सामान्यीकृत घरातल पर ग्रहण करने की योग्यता ऐन्द्रिक संज्ञान के स्तर पर भी होती है। सेवास्यॉनॉव ने बेनिन के हवाले से स्पष्ट किया है कि ऐन्द्रिय संवेदन के प्रथम चरण पर भी 'गुणात्मन्ता' से इन्कार नहीं किया जा सकता क्योंकि यहाँ विषय और विषयी का विशेष रिश्ता, अचेतनतया, रुचियों-पिष्टियों की मूल्यांकन परकता पर निर्भर करता है। प्रत्यक्षण की अवस्था पर तो सामान्यीकरण की भूमिका को समझना और भी ज़रूरी होता है। "कलात्मक सामान्यीकरण की वस्तुनिष्ठ पूर्वपेक्षाओं का पता चानाने के लिए यह महत्वपूर्ण है कि प्रत्यक्षण-स्तरीय सामान्यीकरण की विशेषताओं को ध्यान में रखा जाए—खास तौर पर 'विकासशीलता के सिद्धान्त' को, जिसमें गत्यात्मक द्विम्ब-निर्माण, काल-सापेक्ष सतन्त्र, संबंधों, और समान सत्त्व द्वारा अवयवों के सहलेपण की विशेषताएँ अनाविष्ट रहती हैं। प्रत्यक्षण के स्तर पर सामान्यीकरण की विशेषता इतनी आधारभूत है कि बहुत से शोधकर्त्ताओं ने—जिनमें मनोविज्ञानी सबसे आगे हैं—'उत्पादनशील चिन्तन' के सादृश्य पर 'उत्पादनशील

प्रत्यक्षण' का इस्तेमाल शुरू कर दिया है।¹ प्रत्यक्षण के दौरान, सामान्यीकरण की प्रवृत्ति के कारण ही, एक ही विषय अनेक बिम्बों का आदि-ग्रन्थ बन जाता है।

5.1 लेकिन विचारण के स्तर पर सामान्यीकरण की मूमिका सर्वाधिक रचना-त्मक होती है। सेवास्त्यानोंव के अनुसार इस अवस्था के सामान्यीकरण वे निरीक्षण होते हैं जो कलाकार के रचनात्मक इरादों के स्पष्टीकरण की दिशा में पहला कदम बने जा सकते हैं। यहाँ पर विचार, कलाकार के सामाजिक अनुभव और सज्ञान-नव्य यथार्थ के बीच, संयोजक तत्व बन जाता है। "अमूर्त अवधारणात्मक सामान्यीकरण की अवस्था हृत्पातरकारी काविकी द्वारा स्पष्ट होने लगती है। सज्ञान की इस प्रक्रिया में तन्त्र-विम्ब (सिगनल इमेज) का संकेत-विचार में रूपान्तरण हो जाता है। विशिष्टतया सामान्य की परस्पर-विरोधी एकता, 'सावेंभोम' में बदल जाती है।"² कहने की आवश्यकता नहीं कि इसमें कलाकार की सर्जनात्मक कल्पना का विशेष योगदान रहता है जो उसके तमाम सचित ज्ञान को विचारण की नवतता से निर्माण-सक्षम बनाती है। सामाजिक यथार्थ इसी प्रक्रिया से कलात्मक यथार्थ में रूपान्तरित होता है।

5.2 सामान्यीकरण की गुणवत्ता अथवा रचनात्मक क्षमता ही वह महत्वपूर्ण बिन्दु है जो हमें यह सोचने पर बाध्य करता है कि सिम्युलेशन की ममान्यपरक कलात्मक आवश्यकता भी एक मुख्य निर्धारक तत्व होता है। मार्क्सवादी विचारक इसीलिए कहते हैं कि कोई रचनाकार यदि सामाजिक महत्व की रचना करना चाहता है तो वह मन-गर्जों नहीं कर सकता क्योंकि उसकी मर्जी भी समाज-तापेक्ष होती है। वह सामाजिक दृष्टि से महत्वपूर्ण तथ्यों को कलात्मक विचारण से रोचक बनाकर प्रस्तुत करता है। वह जीवन के पहलुओं को एक ऐसी नयी नज़र से देखता है जिसे उससे पहले की सामाजिक चेतना में विकसित करने का प्रयास नहीं किया था। अतः उसकी विचार-प्रक्रिया में तथ्यों को तोड़ने-मरोड़ने या कोरी कल्पना से अन्वेषित करने की प्रवृत्ति नहीं, उद्घाटित करने या रहस्य से बाहर निकालने की प्रवृत्ति सक्रिय होती है। इससे यह नहीं समझ लिया जाना चाहिए कि सामान्यीकरण में रचनाकार की व्यक्तिनिष्ठ खूबियों का—उसकी गुणशीलता, बिम्ब-कलाशी के निर्माण की कलात्मक क्षमता, उसके जीवनानुभव, राजनैतिक विचारों और नागरिक साहस—आदि का अवमूल्यन किया जा रहा है। इसका मतलब यह है कि वह इन खूबियों के साथ धीरे-धीरे अपने विचारण की सामाजिक महत्व के मुद्दों पर केन्द्रित करता है; अगर नहीं करता तो उसका सामान्यीकरण अधूरा रह जायेगा। इस प्रकार "कलात्मक रचना-व्यापार में सामान्य और विशिष्ट, एक प्रकार से अविभाज्य होते हैं। इसमें दो परस्पर-सम्बद्ध प्रक्रियाएँ साफ देखी

1. ई० आई० सेवास्त्यानोंव, दि थिअरी ऑफ रिप्लेक्शन एण्ड दि आर्ट्स, मार्क्सिस्ट लेनिनिस्ट एस्पेक्टिव्स (पूर्वोद्धृत), पृ० 146।

2. वही, पृ० 147।

जा सकती हैं : यथार्थ के तथ्यों का प्ररूपण, अर्थात् उनके सत्य की खोज; और 'व्यवती-करण,' अर्थात् सत्य की आधारभूत ठोस यथार्थता में वह 'वापसी' जो कलात्मक विम्बों में प्रत्यक्ष होती है।¹ दोनों ही में सामान्यीकरण की प्रचुरता रहती है।

5.3 सामान्यीकरण ही वह साधन है जिससे रचनाकार तो नया, मानव मात्र को अतीत, वर्तमान और भविष्य में फैलने की सार्वभौमता उपलब्ध होती है। "प्रकृति से ही मनुष्य सामान्यीकरण के बिना रह नहीं सकता; बिना सदर्म के, बिना अतीत और भविष्य के, वह क्षण-प्रतिक्षण जी नहीं सकता। वह अपनी एकतात्मक क्षमता—अर्थात् चिन्तन की योग्यता को खरब करके पशुओं की चेतनापर्यन्त में नहीं पहुँच सकता। जिस प्रकार पशु-चेतना को अमूर्तों की समझदारी तक नहीं खींचा जा सकता, उसी प्रकार मानव-चेतना की भी केवल तात्कालिक ठोसों के आकलन तक सिकोड़ा नहीं जा सकता।"² इस वक्तव्य की लेखिका एन रैड के अनुसार रचनाकार, अतिसाधारण लोगों की तरह, हम सामान्यीकरण की प्राकृतिक मशीन को खाली नहीं पिघले देता, अपने ऊपर कब्जा नहीं जमाने देता; बल्कि अपनी विचारणा या सोद्देश्य सजानात्मकता द्वारा उसका बृहत्तर इस्तेमाल करता है।

5.4 अजैय³ ने 'सामान्यीकरण' के उपर्युक्त रचनात्मक अर्थ को नकारा है लेकिन मुक्तिबोध ने अपने रचना प्रक्रियात्मक अध्ययन में इसे महत्वपूर्ण स्थान दिया है। यह मानकर कि साहित्यिक कलाकार अपनी विधायक कल्पना (या कल्पनात्मक विचारणा) द्वारा जीवन की पुनर्रचना करता है, कि पुनर्रचित जीवन यदि वास्तविक जीवन से सिर्फ ऊपरी साम्य रखता है तो बेकार होता है, यह लिखते हैं—“पुनर्रचित जीवन और वास्तविक जीवन के बीच जो अलगाव है, उनकी जो पृथक्-पृथक् स्थिति है, उस अलगाव और पृथक् स्थिति के कारण ही, कला के भीतर के सारे मूर्त विधान के बावजूद, उस कला में मूलबद्ध रूप से एक अमूर्तीकरण और सामान्यीकरण पैदा होता है। यह अमूर्तीकरण इसलिए उत्पन्न होता है कि जीवन की पुनर्रचना, जिसे और भोगे गए जीवन से सारत एक होते हुए भी, उस से कुछ अधिक होती है।⁴ वह पुनर्रचना जिसे और भोगे गए या जिसे और भोगे जाने वाले जीवन की वास्तविकताओं के साथ ही तत्समान सारी वास्तविकताओं और तत्सदृश सारी सम्भावनाओं का भी प्रतिनिधित्व करती है। इसलिए उसमें सारभूत 'विशिष्ट', विकसित और परिपक्व होकर, सामान्य बन जाता है। इसी को हम प्रातिनिधिकता कहते हैं।"⁵ इस प्रकार विचारों के

1. ए० एफ० एरिमेयेव दि एपिस्टिमाँलॉजिकल लिमिट्स ऑफ दि क्रिएटिव इंडर-प्रेटेशन ऑफ रिअलिटी इन आर्ट (वही), पृ० 153।

2. एन रैड, दि रोमांटिक मेनिफेस्टो (न्यूयार्क, न्यू अमेरिकन साइबेरो, 1975), पृ० 36।

3. अजैय, अनुरा (पूर्वोद्धृत), पृ० 14।

4. मुक्तिबोध रचनावली भाग-चार (पूर्वोद्धृत), पृ० 218-19।

‘सामान्यीकरण’ का अर्थ वस्तुतः उनका ‘प्रतिनिधीकरण’ ही ठहरता है। एक अन्य स्थान पर मुक्तिबोध ने साहित्यालोचन के सदस्य में, यह स्पष्ट किया है कि आत्मबद्धता चाहे आलोचना की हो या सर्वनात्मकता की, उसके भारी खतरे होते हैं। “मूल समस्या सामान्यीकरण की है।” सामान्यीकरण समान तत्वों को, समान रूप से प्राप्त समान तत्वों को, ग्रहण करने का फल है। सौन्दर्य सम्बन्धी परिकल्पना किसी-न-किसी सामान्यीकरण के आधार पर ही उपस्थित होती है।¹ इसी प्रसंग में वह ‘विशिष्टों’ के सवाल को भी उठाते हैं। उनके अनुसार जो सामान्यीकरण ‘विशिष्टों’ को समाविष्ट या व्याख्यायित नहीं कर पाते उन्हें अक्षेप नहीं कहा जा सकता।

6. विचारण और समालोचन

रचनात्मक विचारण को रचनाकार के गीतर बैठा हुआ आलोचक भी सन्तुलन तथा सामान्यीकरण की दिशा में अप्रेषित करता रहता है। रचना-कर्म में लीन रचनाकार कहीं-न-कहीं आत्मालोचन भी करता है और अन्व्यालोचन भी। इसीलिए लगभग सभी लेखक रचना-प्रक्रिया में आलोचना के महत्त्व को स्वीकार करते हैं। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से यह भी कहा जा सकता है कि दूसरे आलोचकों द्वारा की गई उनकी पूर्ववर्ती आलोचना भी उनके नव्य सर्जनात्मक कृत्य को प्रतिक्रिया या सहसति के घरातल पर प्रभावित करती है। उन्हें अपने आलोचकों से जो गलत समझौतारी की शिकायत अक्सर रहती है उसका कारण यही होता है कि उनकी आलोचनात्मक चिन्ता-धारा दूसरों की आलोचना-दृष्टि से टकरा जाती है। इस टकराहट को कम महत्वपूर्ण नहीं समझना चाहिए क्योंकि इसी के कारण साहित्य में लेखकीय आलोचना का सूत्रपात हुआ है। पश्चिम में वर्जोनिया वूल्फ, जेम्स, पाउण्ड, इलियट आदि ने स्वीकार किया है कि कुछ रचनाकार अपनी विकसित आलोचना-क्षमता के कारण ही दूसरों से बड़े रचनाकार हैं। टी०एस० इलियट तो रचनाकार द्वारा अपने रचना-कर्म में प्रयुक्त आलोचना को ‘पवित्रतम’ आलोचना कहते हैं। और इसमें सन्देह नहीं कि इलियट तथा पाउण्ड ऐसे दो लेखक हैं जो इस शताब्दी के पूर्वाद्ध में अपने आलोचना-पूर्ण विचारों के कारण साहित्यिक आधुनिकतावाद की धारा और तर्कशीलता के समर्थतम व्याख्याता हैं।

हिन्दी में भारतेन्दु और प्रेमचन्द को अगर युग प्रवर्तक लेखक माना जाता है तो इसका श्रेय सिर्फ उनके सामाजिक दृष्टिकोण को नहीं जाता, बल्कि उस आलोचना-दृष्टि को भी जाता है जो उनके युग की अस्वस्थ वैचारिकता पर रचनात्मक प्रहार करती है और नये रचनात्मक विचारण को दायित्वबोध के स्तर पर प्रतिष्ठित करती है। ध्यान देने की बात है कि उनकी कृतियों अथवा उनके आलोचनात्मक गद्य में उपलब्ध होने वाली समीक्षा-दृष्टि का मुख्य लक्ष्य ‘सौन्दर्यबोधोपात्मक आदर्शों’ की तलाश है—ऐसा आदर्श

जिसमें सामाजिक मनुष्य के जीवन-विषयक विचारों की उच्चता प्रतिध्वनित हो सके। शिवरानी जी ने अपने सस्मरणों में लिखा है कि सन् 1935 में उन्होंने प्रेमचन्द को कांग्रेस की ओर से आगामी कौंसिल के चुनावों में खड़े होने की सलाह दी थी। तब प्रेमचन्द ने कहा था—“मेरे जीवन का ध्येय कौंसिल में जाने का नहीं है। मेरा काम कौंसिल में काम करने वालों की समालोचना करना है।” जो लेखक का काम है वही मैं कहूँगा। आखिर वे लोग जो काम करेंगे तो उनकी समालोचनाएँ कौन करेगा? ... समालोचक का काम बड़ी जिम्मेदारी का होता है। इसलिए जिसकी समालोचना करनी हो उसका पहले पुरा-पूरा ज्ञान प्राप्त कर लेना चाहिए, तब जाकर किसी पर कलम उठाना चाहिए। यही तो सबसे बड़ा लेखक का गुण है।”¹

7. विचारण की प्रासंगिकता

विचारों की प्रासंगिकता का प्रश्न भी, अधिकांशतः विचारण की प्रक्रिया में समाविष्ट आलोचना-दृष्टि के कारण ही रचनात्मक स्तर पर हल होता है। यह दृष्टि तात्कालिक स्वीकार या नकार द्वारा उतनी चाबित नहीं होती जितनी कि परम्परा और आधुनिकता की संघर्षशीलता में विकसित मूल्य-कसौटियों द्वारा। रचनाकार को ये कसौटियाँ किसी विचार-धारा विशेष के दोहन या अनुकूलन से भी प्राप्त हो सकती हैं और स्वतन्त्र चिन्तन से भी। इतना निश्चित है कि इनका लक्ष्य समकालीन मानव की बेहतरी है। कोई भी सार्थक रचनाकार बौद्धिक व्यापार के लिए विचारों का अभ्यास एवं प्रतिपादन नहीं करता। वह तो मानवत्व को प्रतिष्ठित करने वाली विचार-सरणियों से एक व्यापक हितैषिता तक पहुँचता है। अग्रेय के अनुसार उसका यह कर्म ‘एक परोक्ष सत्ता से जुड़कर’ स्वाधीन हो जाना है। “यही वह आधारभूमि है जिस पर खड़े होकर हम प्रासंगिकता का प्रश्न पूछ सकते हैं। सब प्रासंगिकताओं के मूल में एक प्रासंगिकता है, क्योंकि सब मूल्यों के मूल में एक अभिमूल्य है—स्वाधीनता। जो कुछ स्वाधीनता को बढ़ाता है, पुष्ट करता है, उसे स्थायित्व और सुरक्षा देता है, वह सब मूल्यवान् है और प्रासंगिक है; जो घेँसा नहीं करता, वह प्रासंगिक नहीं है।”² ‘स्वाधीनता’ ही को प्रासंगिकता की कसौटी मानकर चलने वाली इस मान्यता से दूसरे रचनाकारों और विचारकों की तीव्र असहमति हो सकती है; लेकिन यह मान्यता शुभाशुभ की आलोचना-त्मक समझदारी का परिणाम है, किसी पिलपची आस्था का नहीं—इसी की ओर संकेत करना अभीष्ट है।

1. शिवरानी देवी प्रेमचन्द, प्रेमचन्द घर में (दिल्ली, आत्माराम एण्ड सन्स, 1956), पृ० 233-34।
2. सच्चिदानन्द वात्स्यायन, अद्यतन (नई दिल्ली, गरस्वती विहार, 1977), पृ० 164।

7 1. रचनात्मक विचारण की प्रक्रिया से अगर ऐसे विचार छनकर सामने आते हैं जिनसे रचनाकालीन सामाजिक मनुष्य को जीने का बख नहीं मिलता, उसे अपनी स्थिति के यथार्थ को समझने की दृष्टि नहीं मिलती, उसकी जरूरतों से जिनका कोई सम्बन्ध नहीं होता, जिनमे उसमे स्थितियों को बदलने की कामना की बजाए नियति को स्वीकारने की दिव्यता जागती है, जो उसे कोई नया सपना नहीं दिखाते, यहाँ तक कि उसके सौन्दर्यबोध को भी नहीं बहलाते—उन विचारों को प्रासंगिक नहीं कहा जा सकता। विचारों की प्रक्रिया में जो कुछ भी मानव-निरपेक्ष है, रोज-रोज जीते-मरते मनुष्यों से आँल चुराता है, वह सब-कुछ अप्रासंगिक है। इतीति यह मानना पड़ता है कि हर रचनाकार अपने-अपने ढंग से मानवतावादी होता है। लेकिन महत्वपूर्ण बात 'मानवतावादी' मात्र होने में नहीं, इस तथ्य में निहित रहती है कि उसके मानवतावाद की वैचारिक धुरी कौन-सी है? इस प्रसंग में फिर मुक्तिबोध को याद करना स्वाभाविक है। उन्होंने लिखा है—“असल में मेरे नज़दीक तो कई मानवताएँ हैं, एक मानवता नहीं। जब गलियों से आये-दिन आदमी भूने जाते हैं तब किस मानवता की सेवा आप करना चाहते हैं? सरकार और पुलिस की मानवता की, या गोली से भूनी जाने वाली मानवता की?”¹

अतः जो मानवता निराकार और अमूर्त है, जो उत्पीड़क और उत्पीड़ित दोनों को 'मानव' मानकर अपनी पक्षधरता को स्पष्ट नहीं करती, उसे वह तत्काल नमस्ते कहते हैं। यही कारण है कि, अन्तिम निष्कर्षों के आधार पर वह ताल्लस्तॉय और प्रसाद के मानवतावाद में भारी अन्तर करते हैं। उनके अनुसार 'कामायनी' का सर्वसमर्थ पात्र इड़ा है; मनु मानवतावादी नहीं, प्रसाद जी के व्यक्तित्व की भीतरी प्रवृत्तियों का प्रतिनिधि चरित्र है, “अडावाद घनघोर व्यक्तिवाद है—हासगत पूँबीवाद का जन्म को बरगलाने का एक जबरदस्त साधन है।” “विश्व के मानवतावादी साहित्य में प्रसाद की 'कामायनी' का स्थान उपेक्षणीय है; और चूँकि हमारा यह विश्वास है कि मनुष्य को भीतर से हिला देने वाला, तथा साथ ही उसके उच्चतर रूपान्तर को विकसित करने वाला साहित्य वस्तुतः मानवतावादी साहित्य ही हो सकता है, इसलिए हमें यह कहने के लिए बाध्य होना पड़ता है कि प्रसाद जी 'कामायनी' के द्वारा, साहित्य के सर्वोच्च शिखर पर चढ़ते-चढ़ते बीच ही में लुढ़क पड़े।”² मुक्तिबोध के अनुसार मानवतावादी विचारों का लेखक, अगर वह सही अर्थों में मानवतावादी है, मनुष्य की ताकत और कमजोरी का, कामायनीकार जैसा, वायवीय रूपान्तर नहीं करता। “जिन भौतिक, व्यक्तिगत-सामाजिक वास्तविक सन्दर्भों से कमजोर पात्र कमजोर होते हैं उन्हीं सन्दर्भों से उनका रूपान्तर भी होता है।”³

1. मुक्तिबोध-रचनायली, भाग चार, पृ० 31।

2. वही, पृ० 237-38।

3. वही, पृ० 237।

8. विचारण और लेखक की स्वाधीनता का प्रश्न

रचनात्मक विचारण में रचनाकार की स्वतन्त्रता का प्रश्न भी विचारणीय है। अज्ञेय-सम्प्रेषित 'स्वाधीनता' का उल्लेख ऊपर किया जा चुका है। हिन्दी की रचना-कारिता में इधर इस प्रश्न को 'लेखक और अभिव्यक्ति की स्वाधीनता' के नाम पर बहुत महत्व दिया गया गया है। जिन रचनाकारों ने इस प्रश्न का उत्तर देना चाहा है उनमें फणीश्वर नाथ रेणु की उस सिद्धान्त-व्यवहार-एकता का प्रायः अभाव है जिसके वशीभूत कोई निर्भय आत्मान्वीक्षक-रचनाकार बड़ी-से-बड़ी सरकारी उपाधि को भी लौटा देता है। रेणु को हीरो मानने वालों में स्वयं रेणु-समान गम्भीरता का अभाव है। कुल मिलाकर स्थिति यह है रेणु-समर्पण और अज्ञेय-समर्पण—दोनों शिबिरो के लेखक-विचारक रचनात्मक विचारण के स्वातन्त्र्य का आँख मूँद कर पक्ष लेते हैं। महोप सिंह द्वारा सम्पादित 'लेखक और अभिव्यक्ति की स्वाधीनता' नामक पुस्तक में जैनेन्द्रकुमार, पिण्णुप्रभाकर, रामचरण गिध, प्रभाकर माचवे आदि ने 'स्वाधीनता' को स्वराचार की सीमा तक महत्व दिया है; सम्बन्धी ने स्वाधीनता की उल्लूक जनवादियों के लिए अधिक महसूस की है; भीष्म साहनी का मत है कि जीवन से प्रतिबद्ध लेखक की भीतरी तटस्थ स्वाधीनता-विरीधी व्यवस्था में भी अपनी बात को साफ-साफ कहने का ढग ढूँढ़ ही लेता है कि न तो हर सत्ता कासी होती है और न हर लेखक को दूध का घुना समझना चाहिए।

इस प्रश्न पर सर्वाधिक सन्तुलित विचार हंसराज रहबर ने किया है। एक गगन 'एमरजेंसी' का पल लेने वाले और दूसरे समय वैचारिक स्वाधीनता की पुर्हाई देने वाले लेखकों की दोहरी मानसिकता पर प्रहार करते हुए उन्होंने लिखा है कि इतिहास-विकास की प्रक्रिया और अभिव्यक्ति की स्वाधीनता को अलगया नहीं जा सकता; अगर इतिहास के विकास-क्रम में मानवेच्छा का बहुत दखल नहीं है तो पूर्ण वैचारिक स्वाधीनता कोई छाने-ओढ़ने की चीज नहीं होती, कुछ समस्याएँ होती हैं जिन्हें स्वाधीनता द्वारा ही हल किया जा सकता है। अगर लेखक ऐतिहासिक स्थिति को समझकर, देश की दबी हुई जन-चेतना के स्तर को निर्भीकता से ऊँचा उठाना चाहता है तो उसके लिए स्वाधीनता का अपार महत्व है। "अगर लेखक में युव-मृत्यु को समझने की बुद्धि या इच्छा नहीं और उससे आँख मिलाने का साहस नहीं, वह सिर्फ देश को स्वाधीन बताकर" राजनीति में अलग रहने का दर्शन बघार कर भ्रम-भ्रान्तियाँ फैलाना चाहता है तो उसके लिए अभिव्यक्ति की स्वाधीनता का कोई महत्व नहीं।"¹

8.2. वैचारिक स्वाधीनता का जवाब पाने के लिए हमें भारतेन्दु से होकर

1. हंसराज रहबर, इतिहास-विकास की प्रक्रिया और अभिव्यक्ति की स्वतन्त्रता, लेखक और अभिव्यक्ति की स्वाधीनता, सम्पा० महोप सिंह (पूर्वोद्धृत), पृ० 100।

प्रेमचन्द और प्रेमचन्द से फिर मुक्तिबोध के पास जाना पड़ता है। आधुनिक हिन्दी साहित्य के ये तीन महत्वपूर्ण वैचारिक स्तम्भ हैं। तीनों की स्वाधीनता को ज्वल कराने की कोशिश की गई, फिर भी यह नहीं कहा जा सकता कि उनकी रचनाओं में उच्चकोटि की वैचारिक स्वतन्त्रता नहीं है। असल में तीनों ने समझ लिया था कि स्वतन्त्रता समाज-सापेक्ष और इतिहास की स्थितियों के अनुरूप होती है; अतः उस सापेक्षता और स्थित्यनुरूपता में तीनों स्वतन्त्र थे। तीनों ने वैचारिक स्वतन्त्रता की अभिव्यक्ति की है लेकिन अपनी-अपनी रीति से और अपने-अपने समाज-राजनैतिक काल के तैयार को पहचान कर। वे हवा में नहीं उड़े हैं, यथार्थ के ठोस धरातल पर खड़े होकर स्वाधीन विचारों का युगानुरूप आदर्शिकरण करते हैं। भारतेन्दु की 'कवि-वचन-मुद्रा' सन् 1885 में बन्द हुई या ज्वल कर ली गई मगर 'भारत दुर्दशा' नाटक के पाँचवें अंक¹ से पता चलता है कि कांग्रेस सरकार बहुत पहले से इस पत्रिका का अन्त चाह रही थी—और भारतेन्दु इस तथ्य से पूरी तरह अभिन्न थे। उनके पास इसके सिवा कोई चारा नहीं था कि छात समन्दर पार बैठी हुई राजरानी विक्टोरिया का गुण-गान करते और उस गुणगान की ओट में भारत की विडम्बनाओं का स्वतन्त्र चित्रण करते। इसी प्रकार 'सोजे बतन' ज्वल होने के बाद प्रेमचन्द भी सावधान हो गए थे। बाद की रचनाओं में उन्होंने अँग्रेजों के विरुद्ध सीधा सहीदाना अदाज अपनाने की बजाए, अपनी रीति से, उपनिवेशवादी व्यवस्था का जोरदार खण्डन किया और राष्ट्रीय मुक्ति-आन्दोलन के रचनात्मक समर्थन में उस वैचारिक स्वाधीनता का परिचय दिया जो आज के आजाद लेखकों में भी दुर्लभ हो गई है।

भारत स्वतन्त्र होने के पन्द्रह वर्ष बाद मुक्तिबोध की 'भारतः इतिहास और सस्कृति' पर मध्यप्रदेश सरकार ने पाबन्दी लगा दी—ऐसी पाबन्दी कि मरणोत्तर प्रसिद्धि के कारण जब उनकी रचनाबली का हाल ही में प्रकाशन हुआ तब यह पुस्तक उसमें शामिल नहीं की गई 19 सितम्बर 1962 को पाबन्दी सम्बन्धी सरकारी गजट छपा था। मुक्तिबोध ने इस तथ्य को अपने लेखक-जीवन की महान घटना माना है। लेकिन इसके कारण वह किमी भावुकता का शिकार नहीं हुए। 'रचनाकार का मानवतावाद' में उन्होंने स्वीकार किया है—“कलाकार की स्वतन्त्रता समाज-सापेक्ष है, यह निर्विवाद है। सम्पूर्ण स्वतन्त्रता कहने भर की बात है। कलाकार को तो केवल यह देखना है—यदि यह मानव-धर्म और मानव-न्याय-बुद्धि की भावना रखता है (सब कलाकार ऐसे नहीं करते)—कि वह सर्वोच्च मानव-भूल्यों की, मानव-मुक्ति के लक्ष्य की स्थिति कहीं पाता है...। दूसरे शब्दों में, किस प्रकार के सोशल सेकेशन उसके अनुकूल हैं और किस प्रकार

1. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, भारत-दुर्दशा, सम्पा० कृष्णदेव शर्मा (दिल्ली, अनांक प्रकाशन, 1977), पृ० 74।

के नहीं।" प्रक्रिया की प्रक्रिया में रचनाकार के स्वातन्त्र्य की वास्तविक स्थिति यही होती है।

9 रचनात्मक विचारण में अचेतावचेत की क्रियाशीलता

किसी विचार के अभ्युदय से लेकर उसके आदर्शिकरण और सामान्यीकरण तक की प्रक्रिया में रचनाकार के अचेतावचेत की महत्वपूर्ण भूमिका होनी है। सिसृक्षु-व्यक्तित्व का विश्लेषण करते समय इस क्रियाशीलता को काफी स्पष्ट किया जा चुका है। सिसृक्षण के अध्येता के लिए यह समझना जरूरी है कि विचारण कोई मशीनी ढंग की पूर्व-निर्धारित या पूर्णतः 'निवारित' प्रक्रिया नहीं है, उसमें 'अविचारित' या अचेतावचेत के स्तर पर विचारित गहरा स्फुरणात्मक प्रतीक होने वाले दुर्घास्य तत्वों का भी अविकृत योगदान रहता है। मनोविज्ञानियों ने सिसृक्षण को मूलतः समस्या से समाधान की रचनात्मक विचार कार्य की मानकर उसके जिन क्रमिक सोपानों का प्रतिपादन किया है—जिनका विस्तृत विवेचन हम इसी अध्याय में कर चुके हैं—उनमें से लगभग सभी की जड़ें रचनाकार के व्यक्तित्व के अचेत-स्तरीय तत्वों में हैं। उदाहरण के लिए, पहले 'उपक्रम काल' में वे अल्प प्रेरणा से गूँहीत 'समस्या' की बात करते हैं, जिसका अर्थ है किसी अवचेतनगत विषय का विचार-रूप में अचानक उभर कर अग्रभूमि में आ जाना। इससे सम्बन्धित सारी जानकारी का अधिकांश भाग भी अचेतन ही में छिपा रहता है। कोई विशेष समस्या ही किसी को आकर्षित क्यों करती है, इसके भी बहुत से अदृश्य और अनजाने अचेतन-गत कारण होते हैं जिनमें सामूहिक अवचेत का आद्यबिम्बोत्पत्तिक सिद्धान्त महत्वपूर्ण माना जाता है। इसी प्रकार वैचारिक 'संकेन्द्रण' या 'सांद्रण' का दूसरा चरण भी वस्तुतः अचेत की शक्तियों को सचेत तक खींचने के विविध प्रयासों ही का दूसरा नाम है, जिसमें स्मरण और ध्यान से अधिकतम काम लिया जाता है। 'विनिष्कर्षण' का तीसरा चरण भी चेतन तथा अचेतन की सहयोगहीनता का परिणाम होता है। इसमें दोनों के सहयोग की अनजानी कामना ही विचारण की प्रक्रिया से अस्थायी स्थगन का कारण बनती है। पाँचवाँ चरण, 'अन्तर्दृष्टिगत' तो विमुक्त, अचेतन की गहराई से सम्बद्ध माना जाता है। यहाँ अवरुद्ध विचार-मार्ग अचानक किसी नामालूम शक्ति द्वारा खोल दिया जाता है और सामान्यीकरण का वास्तविक सन्दर्भ स्वयमेव उजागर हो उठता है। इस प्रकार 'स्थापन' के अन्तिम चरण को छोड़कर, विचार-प्रक्रिया के शेष सभी चरणों में अचेतावचेत के सत्व क्रियाशील रहते हैं। यहाँ ऐसे ही कुछ महत्वपूर्ण तत्वों का उल्लेख किया जा रहा है।

9.1. अप्रस्तुत पाठक/श्रोता/दर्शक की उपस्थिति

मनुष्य के प्रत्येक कर्म में अपने से इतर किसी ऐसी सत्ता का बोध अवश्य बना रहता है जिमकी अभिप्रेरणा में, या जिसकी सेवार्थ, या जिमसे पलायन के लिए, या जिसे बेहतर देखने आदि के उद्देश्य में वह कर्म करता है। अगर वह ऐसा करेगा तो लोग क्या सोचेंगे, अपनी पर क्या प्रतिक्रिया होगी, उसकी आत्मा को क्या स्वीकार्य होगा, उसका ईश्वर तो अप्रसन्न नहीं होगा—ये सभी गणना उस 'आत्मेतर' तत्व की अचेतन में विद्यमानता के सूचक हैं। रचनाकार के सन्दर्भ में वह आत्मेतर तत्व उसका अप्रस्तुत श्रोता, या पाठक या दर्शक होता है जो 'रचनात्मक कर्म' के दौरान उसके मन में बँठा रहता है मगर जिमकी उपस्थिति का सीधा आभास उसे प्रायः नहीं होता। तुलसीदास के 'स्वान्तः सुखाय' में भी वह बैठा है क्योंकि उनकी बाणी मुरसरिता के समान उसी के हिन के लिए रामपित है। कहने का तात्पर्य यह है कि रचनात्मक विचारण का एक अदृश्य या अचेतन-स्तरीय निर्धारक तत्व है वह व्यक्ति या प्रमाता जिस तक रचनाकार के अनुभव को शब्दों के माध्यम में विचारों में पुनर्सृष्ट होकर पहुँचना होता है। मजे की बात यह है कि अगर आप रचनाकारों से पूछें कि क्या रचते समय कोई पाठक-दर्शक उनके सामने रहता है, तो उनमें से अधिकांश का जवाब नकारात्मक होगा। इस शोध-प्रबन्ध के सिल-सिले में यह सवाल हिन्दी के कुछ समकालीन रचनाकारों से पूछा गया था। किसी ने जवाब दिया है कि—कोई भी नहीं रहता खुद को भी रखना मुश्किल होता है।¹

किसी का कहना है कि—“मैं स्वयं भी पाठक होता हूँ। लिखते समय पाठक के रूप में अपने लेखक की पड़ताल करता रहता हूँ। यही लेखकीय तटस्थता होती है।”² जो पत्रकार-लेखक है, उसके अनुसार—“सर्जनरत्मक लेखन में नहीं।”³ किसी-किसी ने निश्चयात्मक 'अवश्य' भी कहा है।⁴ निश्चयात्मक 'नहीं' कहने वालों की भी कमी नहीं है।⁵ एक साहब कई विधाओं में लिखते हैं, उनका अनुभव है कि—“नाटक लिखते समय दर्शक/श्रोता का ध्यान रहता है, पर वह भी सायास नहीं।”⁶ किसी-किसी ने यह स्वीकार किया है कि—“अचेतन में ज़रूर रहते होंगे।”⁷ एक जवाब यह भी है कि—“मैं

1 गंगा प्रसाद विमल, पत्र-प्रश्नोत्तरी द्वारा प्राप्त।

2 गिरिराज विगोर और मुद्राराक्षस, वही।

3 उमाकान्त मालवीय, वही।

4 श्रीरजन मूरिदेव, वही।

5 जगदम्बा प्रसाद दीक्षित, रमेश बक्शी, जगदीश चन्द्र, मृदुला गर्ग, रमेश चन्द्र शाह, नरेन्द्रमोहन, वही।

6 सिद्धनाथ कुमार, अमृतराय, वही।

7 राजेन्द्र यादव, वही।

बहुत गहराई तक आत्मलीन होता है। पर यात्रावृत्तों, सम्पादकीयों तथा विभिन्न प्रकार के लेखों को लिखते समय पाठक मेरे चेतन मन के समझ होता है।¹ इसी प्रकार का एक उत्तर—“सामान्यतः नहीं”² है। एक वनतन्त्रात्मक कथन यह भी प्राप्त हुआ है कि—“प्रत्येक रचना का एक कल्पित पाठक अनिवार्य है। उस ‘दूसरे’ के अभाव में रचना हो ही नहीं सकती। प्रत्येक कला ‘मैं’ से ‘वह’ की यात्रा है। यही उसका तन्त्र-मास्र है।”³ एक अन्य स्वीकारोक्ति—“निश्चय ही रहता है। लिखता तो पाठकों के लिए ही है। हाँ यह भी जानता हूँ कि निबन्ध के पाठक ‘भास’ नहीं होते, बल्कि एक विशिष्ट वर्ग ही होता है।”⁴ प्रखर दायित्वबोध—“पाठक-समुदाय अथवा समाज के प्रति मैं एक तरह की जवाबदेही अवश्य अनुभव करता हूँ।”⁵

उपर्युक्त स्वीकारोक्तियों या नकारोक्तियों से, रचनात्मक विचारण में, अचेत के स्तर पर पाठक की उपस्थिति का खण्डन नहीं होता। असल में यह प्रक्रिया एक पूर्ण-तथा भिन्न चित्वात्मक घरातल पर सम्पन्न होती है। इसके वैशिष्ट्य को कोई अन्य सुलना नहीं दी जा सकती। अगर कोई रचनाकार हर वक्त पाठक-दर्शक को ध्यान में रखकर लिखता है तो उसके विचार आरोगित होकर रह जाते हैं, और अगर वह अपने लेखन को सिर्फ अपने लिए महत्वपूर्ण मानता है तो सिगृष्ण में आत्मदान की आभारभूत प्रयुक्ति को स्मारिज करना पड़ता है। अपने-आपको पाठक समझकर लिखने के अभ्यास में भी ‘पाठकत्व’ का लोप नहीं हो जाता। पॉल वेलरी ठीक कहते हैं कि—“किसी कलाकार या विद्वान की विचारणीयता की तह में उन बाह्य प्रतिक्रियाओं की पूर्व-कल्पना अवश्य अभी रहती है जो उसकी रचनाओं द्वारा उद्बुद्ध हो सकती है।”⁶ इसके बिना तो विचारों का प्रसंगीकरण और सश्लेषण ही सम्भव नहीं होता। रचनात्मक विचारण को विशुद्ध रचनाकार-केन्द्रित मान लेते में वही भ्रान्ति है जो कला को कला का निमित्त समझ लेते में। वही कारण है कि प्रसिद्ध समकालीन फ्रांसीसी आलोचक और सिद्धान्तकार रोलॉ वार्थ ने साहित्यिक अध्ययन में ‘लेखक की मौत’ की घोषणा करते हुए लिखा है—“रचना के समूचे अस्तित्व का रहस्य यह है कि उसकी ‘डेवस्ट’ बहुत ही रचनाओं से बनती है, ऐसी रचनाएँ जो एकाधिक संस्कृतियों से ग्रहण की जाती हैं। इनमें संवादशीलता, ‘पैरोवी’ और विवाद आदि का रिश्ता होता है; मगर

1. चन्द्रगुप्त विद्यालवार, वही।

2. नरेन्द्र कोहली, भीष्म साहनी, महीप सिंह, वही।

3. राजेन्द्र किशोर, वही।

4. कुबेरनाथ राय, वही।

5. रवीन्द्र प्रभर, वही।

6. पॉल वेलरी, दि कोसं इन पोइटिक्स (पूर्वोद्धृत), पृ० 95।

एक बिन्दु ऐसा भी होता है जहाँ यह तन्मात्र बहुविधता संकेन्द्रित हो जाती है। वह बिन्दु है पाठक; आमतौर पर समझा जाने वाला लेखक नहीं।”¹

9.2. अन्तर्दृष्टि

अन्तर्दृष्टि (इनसाइट) दूसरा महत्वपूर्ण अचेतन-स्तरीय तत्व है जिसके बिना रचनात्मक विचारण में नवतता और असण्डता नहीं आ सकती। जिन रचनाओं में विचार टुकड़े-टुकड़े दिखाई देते हैं उनमें अन्तर्दृष्टि की कमजोरी की आसानी से पकड़ा जा सकता है। अन्तर्दृष्टि जितनी महत्वपूर्ण है उमें परिभाषित करना या चेतनस्तरीय व्याख्या प्रदान करना उतना ही कठिन है। अचेतन के गर्भ से बिना आयास के निकलकर यह अन्तर्दृष्टि नये विचारों के उद्भव, उनके कल्पनात्मक सम्बन्ध-निर्धारण, सम्भावना-पूर्ण विश्लेषण और शक्ति निष्कर्षण में नदम-कदम पर काम आती है। यह एक ऐसी अनुभव-ज्ञान अचेतनात्मक क्षमता है जो ‘विशिष्ट’ अथवा ‘अपरिचित’ का यथोचित सामान्यीकरण करती है। मनोविज्ञान के गेस्टाल्ट स्कूल ने इस पर बहुत बल दिया है। उनके अनुसार—“अन्तर्दृष्टि, किसी ‘सीखने’ (लर्निंग) या समस्या को हल करने का कल्पनात्मक तरीका है, जिसे परीक्षण-प्रणाली (ट्रायल एण्ड एरर) या प्रत्यक्ष दृष्टि (एट-साइट) के अन्धे अथवा घनकार-मार तरीके का विपरीत कहा जा सकता है।”²

गेस्टाल्ट मनोविज्ञान में अन्तर्दृष्टि को इसलिए महत्वपूर्ण माना जाता है क्योंकि इसमें विचारण के सूक्ष्मीकरण (क्लोसियोर) या सरचनीकरण (स्ट्रक्चरिंग) की क्षमता होती है। इस क्षमता को मन की आधारभूत विशेषता माना जाता है, जो संवेदन और साधारण प्रत्यक्षण से परे जाकर, पिछले अनुभवों को अन्तस्सम्बन्धित करती है, किसी आकृति को ढसकी जमीन से अलग कर एक ‘गेस्टाल्ट’ या रूप का निर्माण करती है, एक सत्य को पहचानती है—वस्तुओं को बिल् और नाल के सन्दर्भ में देखती है। इसे अंशों को अंगों में मिलाने की योग्यता, या एक अंश को दूसरे अंशों के साथ जोड़ने की सामर्थ्य भी कहा जाता है। यही कारण है कि गेस्टाल्ट मनोविज्ञानियों के अनुसार रचनात्मक विचारण का मतलब है—एक गेस्टाल्ट को दूसरे बेहतर गेस्टाल्ट के पक्ष में रद्द कर देना। स्वाभाविक है कि अन्तर्दृष्टि का यह प्रकार्य रचनात्मक कल्पना के सहयोग से आगे बढ़ता है।

9.3. स्वयंप्रकाश्य ज्ञान

अन्तर्दृष्टि के समान ही स्वयंप्रकाश्य ज्ञान (इन्सूशन) भी विचारण का अचेतन-स्तरीय घटक है। अन्तर्दृष्टि यदि सतत्-प्रवाही अन्तःसत्त्व है तो स्वयंप्रकाश्य,

1. रोलैंड वाथ, इमेज-म्पूजिक-टेस्ट (ग्लासगो, फांटाना, 1977), पृ० 148।

2. आर० डब्ल्यू० बेराई, दि वायालाजिकल बेसिस ऑफ इमेजिनेशन (पूर्वोद्धृत), पृ० 230

विचारी से निकली हुई यह आकस्मिक जलधारा है जो दबाव के हटते ही स्वयं भी हट जाती है। हमारे सन्देहों में, स्वयंप्रकाश्य की लीला क्षणिक होती है मगर परिणाम महत्वपूर्ण। रचनाकार को जब कुछ नहीं सूझता तब अचेतन की यह वस्तु विस्मृति के गर्भ से उठकर या भविष्य की स्वप्नितता का अवलम्ब पाकर या वर्तमान के यथार्थ से टकरा कर, एक ही कोंप में रास्ता दिखा जाती है। इसके लिए रचनाकार को बहुत भटकना पड़ता है मगर इसकी विशेषता यह है कि यह उस भटकन से स्वतन्त्र प्रतीत होती है। वैचारिक तनाव का उन्मोचन इसी से होता है क्योंकि यह समाधान की दृष्टिका होती है। इसकी प्रकृति सिद्धांत-विरोधी और सहज प्रवृत्त्यात्मक होने के कारण, इसे प्रायः कार्य-कारण विहीन तथा अधिपारित कार्यिणी मान लिया जाता है, लेकिन अचेतन मन के विश्लेषणात्मक अध्ययनों ने इसको आधारहीनता के पक्ष को अब निराधार सिद्ध कर दिया है। स्वयंप्रकाश्य ज्ञान का भी अपना एक सिलसिला होता है, यह बात तब समझ में आई जब हम तथ्य पर विचार किया गया कि आकस्मिक कहलाने वाला यह ज्ञान हमेशा रचनात्मक समस्या ही से सम्बद्ध क्यों होता है ?

9.3.1 रचनात्मक विचारण में स्वयंप्रकाश की भूमिका वा एक बहुत सुन्दर उदाहरण हमें 'लहरो के राजहंस' के रागोचित रास्करण की भूमिका में मोहन राकेश के रचना-प्रक्रियात्मक वक्तव्यों में मिलता है। तीसरे अंक के अन्त पर या माध्यात्मिक समापन पर आकर मोहन राकेश ऐसे रुके कि हफ्तों माया-पष्णी करने के बाद भी कोई समाधान नहीं सूझ रहा था। समस्या यह थी कि नन्द और सुन्दरी अर्थात् पति और पत्नी—या नर और नारी के सम्बन्धों की टूटन को किस वैचारिक मोड़ पर लाकर समाप्त किया जाए ? किसकी हार और किसकी जीत को संकेतित किया जाए ? बोधी जिसे ठहराया जाए—नन्द की अस्थिर और सगर्भशील चित्तवृत्ति को या सुन्दरी की मान-भावना को ? "क्या किसी तरह सुन्दरी नन्द की बात को सुन सकेगी ? सुनकर स्वीकार कर सकेगी ? या अन्त तक उसका अस्वीकार नन्द के सामने एक चट्टान की तरह खड़ा रहेगा ? नन्द एक बार अपने को उँडेल देने के बाद अब पहले की भूमि पर सुन्दरी के साथ नहीं रह सकता। तो फिर वह किस बिन्दु पर वहाँ से जायेगा और जाने से पहले उसके शब्द क्या होंगे ? ऐसे शब्द जिनसे उसकी व्याकुलता सुन्दरी के आग्रह पर भारी पड़ सके..." उसे पराजित कर सके ?" मोहन राकेश ने कई 'ड्राफ्ट' लिखे और फाड़े, सुन्दरी की मृत्यु के विचार से समस्या को हल करना चाहा, मगर बात बनी नहीं। अचानक "उस दिन रिहर्सल में लौटते हुए एक बात दिमाग में बँध गई। क्या स्त्री और पुरुष की यह समझता ही उनकी परिणति नहीं ? उनका आगने-सामने होना और एक-दूसरे तक अपनी बात न पहुँचा पाना, यही उनकी वास्तविकता नहीं ? लगा कि नन्द

और सुन्दरी को इस परिणतिहीन परिणति से आये किसी निश्चित अन्त तक ले जाने की बात ही गलत है। उस तरह की परिणति नाटक को चाहे एक विराम-चिह्न तक ले जाये परन्तु वह नन्द और सुन्दरी की वास्तविकता नहीं होगी।¹ परिणामस्वरूप नन्द हताशा में चला जाता है और सुन्दरी कुछ शब्द कहती हुई, अपने टूटे भाव को सम्भाषित होती हुई रह जाती है, सिसकती हुई हथेलियों पर औंधी हो जाती है। नाट्यान्त।

9.3.2 यह स्वयंप्रकाश्य—जिसने यह हल सुझाया—क्या है? न यह मोहन राकेश की रचनात्मक सदृशना से असम्बद्ध है और न यह पहले से विचारित कोई चेतन-स्तरीय निष्कर्ष है। यह एक स्वतः स्फूर्त समाधान है, मगर इसकी जड़े उस अनुभव-स्रोत में हैं जो मोहन राकेश के अचेतन में बसा हुआ है और अब उपयुक्त सन्दर्भ पाकर, घायद बरसी के बाव, उभर आया है। इसे सर्वतन्त्र-स्वतन्त्र गान सेना, भूल है। यह सम्पीड़ित ज्ञान है और इसके स्रोत रचनाकार के दीर्घावधिक स्मार्त अभिलेखों में ढूँढे जा सकते हैं। एक अन्य स्थल पर हम लेवचुक के इस कथन का हवाला दे चुके हैं कि “अचेतन में चेतन का तत्व ही वस्तुतः स्वयंप्रकाश्य है।”² स्वयंप्रकाश्य ज्ञान, चेतन और अचेतन दोनों की सीमाओं को तोड़ता हुआ, वैचारिक समाधान का नव्य-निर्धारण करता है। लेवचुक के अनुसार स्वयंप्रकाश्य का आविर्भाव, रचनाकार की रचनात्मक खोज में सचेतन अन्तर्लिप्तता और विवेच्य वस्तु के सामाजिक महत्व को समझने के कारण होता है। इसके निर्धारक तत्व है—विकसित वृत्तनाशीलता, ग्रहणशील सात्काशिता, विरोधी मनोवेगों का सामंजस्य और वृत्तना-श्रमूत नायक की जिन्दगी को पूरा करना। उनका दावा है कि न सिर्फ स्वयंप्रकाश्य व्याख्येय है बल्कि अनेक ज्ञानानुशासनो के सहयोगी प्रयासों द्वारा इसे विकसित भी किया जा सकता है।

मार्क्सवादी विचारक ह्योपचेंको ने गोर्की के एक मूल रूसी वक्तव्य का हवाला देते हुए बताया है कि किस प्रकार गोर्की स्वयंप्रकाश्य को रहस्यबलमित और कार्य-कारण-विहीन ‘अचेत-स्तरीय व्यापार’ मानने के विपक्ष में थे। उनके अनुसार, यह एक ऐसा तत्व है जिसने अभी हमारी चेतना में प्रवेश नहीं किया, मगर जो निश्चित रूप से हमारे अनुभव में पहले से विद्यमान था।³ इसीलिए बहुत से मनोविज्ञान शास्त्री, सिमृक्षण के क्रम में, इसे ‘उद्भवन’ के बाद स्थान देते हैं। अनेक रचनाकारों द्वारा उद्दीपक द्रव्यों की सहायता से इसे जागृत करने की बात पिछले अध्याय में की जा चुकी है। केन्द्रित चित्तन से अचेतन या अजचेतन में सचित सजानात्मक अनुभव संचरणशील हो उठते हैं और

1. वही, पृ० 35-36।

2. एल० टी० लेवचुक, आर्टिस्टिक क्रिएशन एण्ड इंट्यूशन, मार्क्सिस्ट-लेनिनिस्ट एस्थेटिक्स (पूर्वोद्धृत) पृ० 234।

3. एम० ह्योपचेंको, दि राइटर्स क्रिएटिव इडिविजुअलिटी (मॉस्को, प्रोग्रेस पब्लिशर्स, 1977), पृ० 22।

विचार की नई दिशाएँ खुल जाती हैं, इस तथ्य को रामधारी सिंह दिनकर ने भी स्वीकार किया है। 'इट्यूगन' का अनुवाद 'सबुद्धि' करते हुए वह लिखते हैं—“सबुद्धि अदृश्य शक्ति का संकेत नहीं है; वह अत्यन्त केन्द्रित चिन्तन का ही परिणाम होती है—यह बात मुझे ठीक लगती है। सबुद्धि के चरम चमत्कार रहस्यवादी सतों में मिलते हैं, किन्तु समार के रहस्यवादी सत मन्दबुद्धि नहीं हुए हैं। उनमें औसत से अधिक तेजस्विता थी और इसी तेजस्विता के बल पर वे बुद्धि के घेरे से आगे बढ़कर उन वास्तविकता का संकेत दे सके जो अदृश्य है, जो सामान्य बुद्धि से छुई नहीं जा सकती।” जब चिन्तक सभी दिशाओं से अपने मन को हटाकर उसे किसी ओर केन्द्रित करता है तब उसके चिन्तन की शक्ति बहुत बढ़ जाती है और वह ऐसे सत्यो का आभास पा जाता है जो ‘सांजिक’ की पहुँच के परे हैं। “वह तो ऐसा ज्ञान है जिसे हम अपनी सभी इन्द्रियों की उपस्थिति में ग्रहण करते हैं, जिसे हम जानते नहीं, आँखों से देखते हैं। अरविन्दो ने जिस ‘ओवर माइड’ की बात कही है, वह यही मस्तिष्क है। अतिमानस या ‘सुपर माइड’, कदाचित्, इससे भी ऊपर की चीज हो, वह कदाचित् सबुद्धि की वह अवस्था हो, जब मस्तिष्क में बिजली-सी न कौब कर रह जाए, प्रत्युत, कोई पैट्रोमेक्स जल उठे, और बेर तक जलता रहे।”¹

9.4. स्वयम्भू कल्पना

हम चाहे कल्पना को अनुभूत-स्मरण अर्थात् अदृश्य को दृश्यवत् उपस्थित करने की योग्यता मानें, या भविष्य में विचारण करने की क्षमता, या बिपरीतो में सामंजस्य स्थापित करने की शक्ति या प्रतीक-बिम्बात्मक विचारण की सादृश्य-विधाधिनी सामर्थ्य, सिसृक्षण की प्रक्रिया में, प्रारम्भिक ऐन्द्रिय संवेदन के उपरान्त, प्रत्येक रचनात्मक चरण पर उसका अपार योगदान रहता है। इसलिए विचारण की अवस्था के अचेत-स्तरीय स्तरों में उसकी भी गणना की जा सकती है। वह सदैव ‘विचारित’ या आपासात्मक नहीं होती। सौन्दर्यबोधार्थक विचारण में वह अचेत के घरातल से भी नबलता और सगति का उन्मेष करती रहती है। वह रचनाकार के मन-मस्तिष्क को खुला छोड़कर उसकी निर्माण-क्षमता को मुक्त आह्वान के दुर्लभ अवसर प्रदान करती है। मनोवैज्ञानिक मिन्नाट के शब्दों में—“यह निश्चित है कि ऐसी कल्पना मन के अचेत स्तर पर सक्रिय रहती है। वह मूलतः मानसिक व्यापार है। वह विषय किसी सचेत महभाविता के भी विकल्पो का सृजन करती है और विचारों को प्रतिरूपों में फिट करती है।”² कल्पना

1. रामधारी सिंह दिनकर, काव्य की भूमिका (पटना, उदयानल, 1958), पृ० 127-28।

2. ई० डब्ल्यू० मिन्नाट, दि क्रिएटिवनेस ऑफ साइक, क्रिएटिविटी, मम्पा० पी० ई० वर्नन (पूर्वोद्धृत), पृ० 111।

मानसिक पशु है।

9.4 1. बहुत पहले जे०ई० डाउने ने, अपने पूर्ववर्ती रिवॉट महोदय से सकेत लेकर कल्पना को दो कोटियों में रखा था। उमी के आधार पर निर्माणात्मक कल्पना के प्रायः दो प्रकार आज भी स्वीकृत किये जाते हैं—सामान्य कल्पना या निष्क्रिय (पैसिव); और अमानान्य या सक्रिय (एक्टिव)। रमेश कुन्तल मेघ¹ ने पहली प्रकार की कल्पना को 'जनचित्त कल्पना' कहा है जो मार्मिकता और व्यक्ति-संस्कार के भेद से व्यक्ति-व्यक्ति में मन्द अथवा तीव्र होती है; इसमें कल्पनाकार का लक्ष्य इच्छा-पूर्ति होता है, किसी व्यावहारिक ध्येय की पूर्ति नहीं। वहीं कल्पनाकार अचेतावचेत के स्तर से ऊपर नहीं उठता अर्थात् वास्तविकता एवं सामाजिकता के बन्धनों को स्वीकार न करके, दिवा-स्वप्नों और मायावरणों में खोया रहता है। दूसरी प्रकार की कल्पना को डॉ० मेघ, वास्तविकता-मापेक्ष, उद्देश्य-पूर्ण, चिन्तन-गर्भित, संप्रेषणीय, नवत्वता-कामी और कला-कारी, आशमको, आलोचको तथा बैज्ञानिकों द्वारा प्रयुक्त कल्पना मानकर, उसके दो और भेद करते हैं—(क) सक्रिय कौशल या तर्कप्रधान निर्माणात्मक (कॉन्स्ट्रक्टिव) कल्पना या 'शिल्पिक कल्पना'; तथा (ख) सक्रिय, नवीन, मौलिक, उद्भावनायुक्त रचनात्मक (क्रिएटिव) या 'स्वयम्भू कल्पना'। उनके अनुसार, वाग्वैदग्ध्य, श्लेष तथा व्यंग्य से भरी हुई उलटबासियाँ, पहेलियाँ आदि चमत्कारपूर्ण रचनाएँ 'शिल्पिक कल्पना' का परिणाम होती हैं। "किन्तु 'स्वयम्भू कल्पना' सृजनात्मक तथा सृष्टि-विषायक होती है। इसमें अवचेतन का उद्धार और चेतन का पेग, दोनों ही समान शक्ति वाले होते हैं। अतः इसमें एक ओर तो राग-रतन की प्रबलता है, दूसरी ओर प्रगाढ़ प्रभावोत्पादकता और तीसरी ओर तर्क है। यहाँ सबसे पहले मार्मिक स्मरणों तथा सारगर्भित अनुभवों को चुना जाता है, उनमें बिल्कुल मौलिक सम्बन्ध स्थापित किया जाता है और फिर एक नई रचना या सृष्टि की जाती है। इसमें 'चारुत्व' का अभिप्रेत होता है।"²

इस प्रकार डॉ० मेघ ने रचनात्मक कल्पना को 'मन का बिराट बिरतार करने वाली हमारी परम शक्ति' माना है। उनके अनुसार कल्पना अगर स्मृति-प्रधान होगी तो विचार के स्तर पर वह रोमांटिक दिशागामिनी होगी; अगर स्मृति के साथ उसमें विवेक का सम्मिश्रण है तो वह दर्शन की दिशा में जाती है, और अगर उसमें स्मृति, विवेक तथा तर्क तीनों का समुचित सन्तुलन रहता है तो वह न्यासिकल होने की ओर झुकाव रखती है। उन्होंने कल्पना के 'उद्बोधन की परिस्थितियों' का भी उल्लेख किया है, जो उनके अनुसार छह हैं—पहली रास्कारगूलक अभिरुचि है; कलाकार की जो अभिरुचि है अर्थात् उनके मन में जो आकर्षण या मग्न आदि की प्रमुखता है, वह उसी के वृत्त में रहकर कल्पना करता है। यह कल्पना सुन्दर-असुन्दर, कोमल-कठोर, कटु-मधु, किसी भी प्रकार की हो सकती है। यात्रा-प्रेमी या प्रकृति-प्रेमी रचनाकार इसी के वशीभूत

1 रमेश कुन्तल मेघ, अथातो सौन्दर्य-विज्ञाता (पूर्वोद्धृत), पृ० 190।

2 वही।

यात्रा या प्रकृति-मम्बन्धी कल्पना करते हैं। दूसरी परिस्थिति इच्छा-तुष्टि है; बाधित क्रिया को कलाकार कल्पना द्वारा पूरा करने लगता है, यथार्थ के मुकाबले में अयथार्थ को खड़ा करना इसी परिस्थिति का घटक है। तीसरी परिस्थिति अवकाश (लेजर) है। दैनिक काम-धन्धों से मुक्त होकर भी माना प्रकार की कल्पनात्मक क्रीड़ाएँ की जा सकती हैं। चौथी परिस्थिति 'वर्तमान अवस्था में परिवर्तन लाने की वैकल्पिक या विचार' है। यह गृह-सज्जा से लेकर आन्ति के भविष्य तक प्रसार पाती है। पाँचवी परिस्थिति 'विपत्ति या विरोधी दशा' है। इसमें मम्बन्धों की सम्भावनाएँ विचाराधीन रहती हैं और इसकी प्रकृति राक्षसेपणात्मक होती है। छठी परिस्थिति किसी अनुभव की अपूर्णता या अस्पष्टता को कल्पना द्वारा—विचार के मेल से—पूर्णता प्रदान करने की प्रवृत्ति है।¹ डॉ० मेघ द्वारा निर्धारित इन 'परिस्थितियों' को सख्या के निर्धारण को अन्तिम नहीं माना जा सकता, क्योंकि ऐसी 'परिस्थितियाँ' तो असंख्य हो सकती हैं, और फिर ये सभी एक-दूसरी के क्षेत्र में भी चली जाती हैं। लेकिन हम विवेचन से महत्वपूर्ण संकेत यह मिलता है कि सिसृक्षण के अन्तर्गत सिसृक्षु के कल्पना-व्यापार को उद्बोधन की परिस्थितियों के सदर्भ में देखना बहुत जरूरी होता है। अर्थात् सत्कारमूलक अभिरुचियों, सामाजिक असन्तोषों, प्रतिबद्धताओं, वैचारिक अपूर्णताओं आदि का कल्पना के उद्बोधन में विशेष हाथ होता है और विचार की रचनारमक परिणति तदनुरूप ही होती है। इन सबमें अचेत की भूमिका से इन्कार नहीं किया जा सकता।

9.4.3 आई०ए० रिचर्ड्स ने कल्पना के छ व्यवहारों को रेखांकित किया है। इनका संक्षिप्त उल्लेख पिछले अध्याय में किया जा चुका है। चूँकि रचना-प्रक्रिया की दृष्टि से ये व्यवहार महत्वपूर्ण हैं, इसलिए किचित स्पष्टीकरण सहित इन्हें यहाँ प्रस्तुत किया जा रहा है—

1. स्पष्ट बिम्ब-निर्माण, जिसमें दृश्य बिम्बों की प्रमुखता रहती है।
2. आलंकारिक भाषा का प्रयोग, मुख्यतः उपमा और रूपक का।
3. नवीन्येय या अनुसन्धानशीलता।
4. सवेगात्मक दशा का पुनरुत्पादन, अर्थात् दूसरी की मयौदशाओं का सहानु-भूतिपूर्ण पुनरुत्पन्न।
5. असंबद्ध का सम्बद्धन, अर्थात् अनुभव का दिशा-निर्धारण।
6. परस्पर विरोधी गुणों का समजन या सन्तुलन, अर्थात् कॉलरिज द्वारा प्रस्ता-वित 'कल्पना' की यह परिभाषा कि वह एक सश्लेषक शक्ति है जो विरोधी या विषम गुणों के सन्तुलन अथवा समन्वय को प्रकट करती है।²

1. वही।

2. आई०ए० रिचर्ड्स, प्रिन्सिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म (अवन, स्टले एण्ड केगनपॉल, 1963), पृ० 239-42।

रिचर्ड्स ने छठी विशेषता को सर्वाधिक महत्व दिया है। उनके कल्पना-विवेचन पर कॉलरिज का प्रभाव स्पष्ट है। डॉ० मेघ ने भी जो 'जनचित्त कल्पना' और 'स्वयंभू कल्पना' की बात कही है वह वस्तुतः कॉलरिज की 'प्राथमिक' और 'द्वितीयक' कल्पना का विस्तारण है। कॉलरिज की 'प्राथमिक कल्पना' बहुत व्यापक है, वह सम्पूर्ण मानव-समुदाय की, उद्भव से प्राप्त, चिरन्तन रचना-क्रिया की पुनरावृत्ति है। 'द्वितीयक कल्पना' उस विराट कल्पना या कर्तृत्व-शक्ति ही का एक विभिन्न रूप या आयाम है। दूसरी अधिक मचेतन है मगर उसमें पहली का सामूहिक अवचेतनता का आधार भी है। वह एक ऐसी जादू-भरी शक्ति है जिसके बन्ध पर कवि "अनेकता में एकता खोज लेता है और तरह-तरह के भावों या विचारों को किसी एक विभिन्न भाव या विचार से पिरो लेता है।"¹

9 4 4 इस प्रकार 'कल्पना' रचनात्मक अतिशयोक्ति भी है और यथार्थ के कलात्मक पुनर्सृजन की अद्वितीय शक्ति भी, वह रचनाकार के निजत्व की अद्वितीय पहचान भी है और विषय के साथ उसकी आन्तरिक सम्पृक्ति भी, वह भावना भी है और खोज भी, वह चिन्ता रचना का आन्तरिक भी है और बाह्य भी, विचारण की प्रक्रिया में वह प्रातिम ज्ञान है जिसकी उपस्थिति जितनी चेतन-स्तरीय होती है, उसकी जड़ें उतनी ही अवचेतन या अचेतन में भी छिपी रहनी हैं। उसका बादि और अन्त कहाँ है, यह निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता। सिमृक्षण की प्रक्रिया में वह सर्वत्र उपस्थित रहती है, यहाँ तक कि रचना की समाप्ति के बाद भी पाठक में स्थानान्तरित हो जाती है।

तृतीय खण्ड

अभ्यन्तर का बाह्यीकरण

अध्याय—आठ

अभ्यन्तर के बाह्यीकरण का स्वरूप और उसका बिम्ब नामक उपकरण

अभ्यन्तर का बाह्यीकरण रचना-प्रक्रिया का दूसरा पक्ष है। साहित्य के रचना-कर्म में इसे सम्प्रेष्य अभिव्यक्ति या रचनात्मक भाषा का पक्ष कहा जा सकता है जिसमें रचनाकार अनेक स्रोतों से अर्जित भाषिक सम्पदा और अपनी विकसित प्रयोगशक्ति के मेल से उस अभ्यन्तरीकृत वस्तु-तत्त्व का कलात्मक स्तर पर शब्द-रूपात्मक पुनर्बाह्यीकरण करता है जिसका विवेचन सिमृक्षण के पहले पक्ष अर्थात् बाह्य के आभ्यन्तरीकरण के अन्तर्गत विस्तार-पूर्वक किया जा चुका है। हमने देख लिया है कि पहले पक्ष का सम्बन्ध कलात्मक सञ्ज्ञान की मनस्तात्विक प्रक्रिया से है जिसमें जीवन के विकास की सामान्य गति से आँख हटाए बिना, जीवन-गथार्थ के दबावों को मिदित से महसूस किया जाता है और फिर उसे सही द्वन्द्व-सन्दर्भ में पकड़ने के लिए अकुम्पाया जाता है। उस अकुमाहट का वास्तविक विमोचन इस दूसरे पक्ष की परिणति पर होता है। वह आभ्यन्तरीकरण की तरल और अदृश्य प्रक्रिया है जबकि यह उसी के ठोस अथवा मूर्त वास्तवीकरण की प्रव्यक्ति का पक्ष है। एक में सजटिल संवेदनाओं, अभिप्रेरणाओं, अनुभूतियों और विचार-णाओं से रचनात्मक अन्तर्वस्तु का अभिग्रहण, चयन, विश्लेषण और संश्लेषण किया जाता है तो दूसरे में उस सब को शब्दों के कुशल इस्तेमाल में या भिन्न-भिन्न भाषायी औजारों से, किसी विधा की किसी रचना का रूप दिया जाता है।

1. द्विपक्षीय अविच्छिन्नता का सूत्र

जिस प्रकार सामान्य जीवन में सोचना और करना साथ-साथ चलता है उसी प्रकार रचना-प्रक्रिया के उपर्युक्त दोनों पक्षों में अविच्छिन्नता का सूत्र निरन्तर घना रहता है। प्रत्येक विधा की रचना-प्रक्रिया में ये दोनों आपसी द्वा द्विकी के कारण गतिशील रहते हैं और एक-दूसरे की अपर्याप्तियों तथा अनावश्यकताओं का निराकरण करते हुए समृद्ध

होते हैं। इनकी परस्पर-सम्पूरकता आजकल हर छोटे-बड़े साहित्यकार की जुबान पर है, फिर भी एक वर्ग सिमृदाण को प्रधानतः विचार-कर्म मानता रहा है जबकि दूसरे के अनुसार वह शब्द-कर्म है। इस प्रश्न को कई बार कथ्य और शिल्प, भाव और कला, वस्तु और शैली, बोध और मापा, अन्तर्वस्तु और रूप आदि के अन्तर की शकल में उभार कर, दोनों में से किसी एक के अधिक महत्व को अंकित करने का प्रयास किया जाता रहा है, कभी-कभी भेस बदल कर आज भी किया जाता है। एक ओर विक्टर ह्यूगो तथा फ्लान्दर जैसे साहित्यकार हुए हैं जिनके अनुसार साहित्य का भविष्य हमेशा शैली के उस्तादों पर निर्भर करेगा क्योंकि शैली ही विचार का जीवन-रस है। दूसरी ओर गौकी तथा प्रूस्त जैसे विचारक हैं जो यह मानकर चलते रहे हैं कि महान रचनाकार हमेशा खराब शैलीकार होते हैं क्योंकि उन पर भाषा के बधनों को चोपा नहीं जा सकता; क्योंकि सत्य की अभिव्यक्ति करने वालों को शैली की चिन्ता नहीं करनी चाहिए।

इस प्रकार के विपरीताभासी अभिमतों से यह कही सिद्ध नहीं होता कि जीवन-सत्य और शैली किसी ध्रुवान्तक दूरी पर स्थित हैं। ये कथन अपनी-अपनी अभिरुचि के परिचायक हैं वरन् इनके कथितताओं की विश्व-प्रसिद्ध रचनाएँ हम तथ्य की साक्षी हैं कि रचना की प्रक्रिया में शैली और विचार का सम्बन्ध प्रजनन के बिन्दु पर ही अन्धोन्ध्राश्रय का होता है। हिन्दी में निर्मल वर्मा की यह मान्यता किसी से अविविदित नहीं है कि साहित्य का समूचा प्रश्न ही मूलतः रूप अथवा 'फार्म' का प्रश्न है,¹ लेकिन उनका यह भी कहना है कि 'फार्म' की खोज किसी हवाई एस्थेटिक की कल्पना से सम्बन्धित न हो कर सांस्कृतिक अनुभव की धारा से सम्बन्ध रखती है। 'फार्म' की इस व्यापक ध्यास्या पर किसी को आपत्ति नहीं हो सकती, मगर जब निर्मल वर्मा 'गोदाम' को फार्म की कमजोरी के नाम पर प्रश्नचिह्नित करते हैं तब अच्छी तरह समझ में आ जाता है कि 'संस्कृति' सम्बन्धी उनकी अवधारणा वस्तुतः 'रूप' की धरीयता सिद्ध करने का एक तरीका है। इस विषय पर मुक्तिबोध के विचार सर्वाधिक विश्वसनीय हैं। 'तार सप्तक' के दूसरे संस्करण के लिए लिखित मगर अप्रकाशित वक्तव्य में उन्होंने लिखा है—“आज के मेरे जैसे कवि के सामने मुख्य प्रश्न यह नहीं है कि शिल्प का विकास किस प्रकार किया जाए, बरन् यह है कि जीवन तथा हृदय पर नित्य आघात-प्रत्याघात करने वाले कारणों को किस प्रकार समेटा जाए। उन्हें किस प्रकार काव्य में रूपबद्ध किया जाए। वास्तविकता तो यह है कि आज के जमाने में मेरे लिए मुख्य प्रश्न कॉण्टेंट की कमी और शिल्प के आधिपत्य का नहीं, बरन् कॉण्टेंट के अतिरेक और शिल्प की अपर्याप्तता का है। इसलिए मेरी मुख्य समस्या यह है कि कॉण्टेंट के वैविध्य को किस प्रकार समेटा जाए, किस प्रकार उसे रूपबद्ध किया जाए।”²

1 निर्मल वर्मा, शब्द और स्मृति (पूर्वोद्धृत), पृ० 16-17, 52-54।

2. मुक्तिबोध रचनावली, भाग—5, पृ० 275।

स्पष्ट है कि कॉण्टेंट का वैविध्य ही उपयुक्त रूप की तलाश का कारण है। कॉण्टेंट की अकिंचनता रूप को शब्दाढम्बर बना देती है और रूप की अपर्याप्तता से कॉण्टेंट का बहुत बड़ा हिस्सा रचना के बाहर बिखर जाता है। इसलिए मुक्तिबोध ठीक ही रचनाकर्म को विविध संघर्ष मानते हैं—(1) तत्व (वस्तु) के लिए संघर्ष, (2) अभिव्यक्ति को मध्यम बनाने का संघर्ष, और (3) दृष्टि-विकास का संघर्ष।¹ उनके अनुसार अभिव्यक्ति का संघर्ष (जिसे वह कला का तीसरा क्षण भी कहते हैं और जो विवेच्य 'दूसरे पक्ष' का पर्यायपरक है) अपनी प्रदीर्घता के कारण बहुत महत्वपूर्ण है मगर इसकी सार्थकता दोष दोनों प्रकार के संघर्षों के साथ सायुज्य होने में है। "निश्चय ही रूप के विकास का प्रश्न तत्व के विकास के प्रश्न से जुड़ा हुआ है। हम अपनी दार्ष्टिक सुविधा की दृष्टि में भले ही रूप और तत्व के प्रश्नों को अलग-अलग करके देखें, वे एक-दूसरे से अविच्छिन्न हैं। इन प्रश्नों के सम्बन्ध-मूत्र, वृक्ष-मूलों की भाँति, सारे जीवन में समाये हुए हैं। सच तो यह है कि रूप की समस्या ही तब उठती है जब तत्व की समस्या उठती है।"²

इस प्रकार अभ्यन्तर के बाह्यीकरण का पक्ष, बाह्य के अभ्यन्तरीकरण के पक्ष से स्वतन्त्र कदापि नहीं है। दोनों में अन्तरात्म स्थापित करने वाली, अथवा दोनों को पहले-दूसरे दर्जों पर रखने वाली दृष्टियाँ मद्दोष एवं एकांगी हैं। दोनों में सायुज्यता, अविच्छिन्नता, परस्पर-विलेपता और सह-जीवितता का रिश्ता है। साहित्यिक सिसृक्षण में सोचने को लिखने के तौर-तरीके से और लिखने को सोचने के क्रम में अलग-अलग नहीं जा सकता। जिस प्रकार रचनात्मक विचारों की कमी का परिणाम जीवन की बिस्मृतियों का महज सूचीकरण होना है, उसी प्रकार घंटी की उपेक्षा भी प्रायः तरचना के बेइश्वर्य में, कार्य के भट्टे विकास में, बेरंगे चरित्र-चित्रण में, और भाषा के कूटवपन में परिणत होती है, भले ही रचनाकार का मन्तव्य कितना अच्छा, और उसकी कुशलता प्रायः कितनी अधिवादास्पद क्यों न हो।"³

2. अभ्यन्तर का बाह्यीकरण . अन्य विशेषताएँ

अभ्यन्तर के बाह्यीकरण की प्रक्रिया कुछ अन्य विशेषताओं को भी समाहित किए रहती है। इन विशेषताओं में से किन्हीं का आधिपत्य, किन्हीं का अनाधिपत्य और किन्हीं का वैविध्य ही एक रचनाकार के अभिव्यक्ति-कर्म को दूसरे रचनाकार की तुलना में विशिष्टता अथवा तबलता प्रदान करता है।

2.1 प्रातिनिधिक शैमिक इकाइयाँ प्रायः सभी रचनाकारों में समान होती हैं

1. वही, पृ० 92।

2. वही, पृ० 111।

3. एम० एम्पेचो, दि राइटमं क्रिएटिव इडिबिजुअलितो "(पूर्वोद्धृत), पृ० 147।

क्योंकि उनसे बचा नहीं जा सकता; लेकिन उन इकाइयों का संयोजन और भाषिक प्रस्तुतीकरण सबका अपना-अपना होता है। इस बात को यो स्पष्ट किया जा सकता है कि रंग तो मूलतः सात ही होते हैं मगर उनके भिन्न-भाषिक सम्मिश्रण के अनुपात से असंख्य पैटर्न बनाये जा सकते हैं। अम्यन्तर का बाह्यीकरण करते समय हर रचनाकार अपने युग के प्रातिनिधिक सत्त्वों को शब्दों के पैटर्नों में ढालता है। यह ढालने की सामर्थ्य जिसमें जितनी आकर्षक, समावेशी और सटीक होती है वह उतना ही सफल रचनाकार बनता है। उदाहरण के लिए छायावाद के कवि-चतुष्टय की कव्यपरक इकाइयों में कोई विशेष अन्तर नहीं है—वही प्रकृति, वही रहस्यानुभूति, वही पीड़ा-बोध, वही तनाव, वही भीगापन और वही आत्मप्राधान्य। लेकिन यह बाह्य के आभ्यन्तरीकरण की अपेक्षा अम्यन्तर के बाह्यीकरण का करिश्मा है जो मुख्यतः इन चारों कवियों की विशिष्टता या स्तरीयता का निर्धारण करता है। इनका अपना-अपना विषय-विधान है, अपनी-अपनी प्रतीक-योजना है, अपनी-अपनी भाषा है—अम्यन्तर के बाह्यीकरण का अपना-अपना स्तर और प्रकार है।

2.2 उपर्युक्त वैशिष्ट्य का यह मतलब नहीं है कि व्यक्तिकता ही अम्यन्तर के बाह्यीकरण का एकमात्र निर्धारक तत्व है। रचनाकार के निजी व्यक्तित्व से इसका सम्बन्ध निस्सन्देह बहुत गहरा होता है, लेकिन इसका बड़ा और वास्तविक सम्बन्ध तो उस संस्कृति के साथ है जिसके किसी विशेष भाषा-समाज में रचनाकार जन्मा-पला होता है। विकसित भाषिक चेतना के कारण हर रचनाकार की भाषा में कलात्मक वैशिष्ट्य अवश्य बना रहता है मगर उसकी सर्जनात्मक भाषा की जड़ें उस लोक या समुदाय में होती हैं जिसका कि वह सदस्य होता है। यही कारण है कि जब वह अपने समुदाय से कट कर कहीं अन्यत्र रहने या बसने के लिए विवश हो जाता है तब भी अपने समुदाय के भाषिक संस्कारों से पूरी तरह मुक्त नहीं हो पाता; और न ही यह मुक्ति वांछनीय होती है। भाषा मूलतः सामाजिक सम्मिश्रण की शक्ति है जिसका निर्माण सदियों की ऐतिहासिक प्रक्रिया में होता है। व्यक्ति-रचनाकार कितना ही प्रतिभाशाली न हो, अपने छोटे-से जीवनकाल में उसे बदल नहीं सकता; आरोपित ढंग से बदलना चाहे भी तो अकेला पड़ जाता है, और यह अकेलापन अप्राकृतिक एवं असांस्कृतिक होने के कारण भाषिक जीवन्तता का हनन करता है। भारतवर्ष के प्रान्त-प्रान्त में अहिन्दी-भाषी लेखक हिन्दी में लिखते हैं, उनकी अभिव्यक्तिक ताज़गी का वास्तविक श्रेय उसी भाषिक तैवर को जाता है जो उन्होंने अपने भाषा-समाज में रहकर निसर्गत प्राप्त किया होता है। एक ही हिन्दी-भाषी प्रान्त के भिन्न जनपदों में रचित हिन्दी साहित्य के लोकतात्विक आधार में भी इस वैशिष्ट्य को जखित किया जा सकता है। कहने का तात्पर्य यह है कि अम्यन्तर का बाह्यीकरण अधिकांशतः भाषा के वस्तुनिष्ठ नियमों के अधीन होता है, रचनाकार प्रायः उन नियमों में अनभिज्ञ रहता है क्योंकि उनकी अभिज्ञता भी उसके अभिव्यक्तिकर्म में बाधक हो सकती है, इसलिए वह यह भी अक्सर नहीं जानता कि उन नियमों में उसका कोई सीधा दखल नहीं होता।

2.3 अम्यन्तर का बाह्यीकरण साहित्यिक विधाओं की विरासत के अनुरूप भी होना है। यह विरासत प्रत्येक सही रचनाकार के रचना-कर्म का अनुकूलन करती रहती है। वह जानता है कि उससे पहले भी कितने ही महारथियों ने महाकाव्य, गीत-प्रगीत, नाटक-एकांकी, कहानी और उपन्यास आदि पर सफलतापूर्वक लेखनी चलाई थी। अतः इन विधाओं की आधारभूत बातें उसके चेतन-उपचेतन में निरन्तर उपस्थित रहती हैं। ये शर्तें ही किसी रचना की सरचनात्मक नियमावली बनी जा सकती हैं। कोई रचनाकार चाहे भी तो नाटक में से सवाशे वा मधोमुखता को, अथवा उपन्यास में से यथानक और पात्रों को निकाल नहीं सकता। वह इन शर्तों का नवीकरण अवश्य करता है मगर इनका पूर्ण अम्बीकार उसकी सामर्थ्य से बाहर होता है क्योंकि विधाओं या साहित्य-रूपों का निर्माण उससे पहले हो चुका होता है, इसलिए वह जिस भी विधा को चुनता है, उसके अनुशासन का यथामुम्भष पालन भी करता है। समझने की बात यह है कि विधाएँ केवल रूपात्मक या बाह्य सरचनात्मक निर्मितियाँ नहीं होती, अर्थात् वे रचनाकार की रचना का ढाँचा मात्र प्रदान नहीं करती; बल्कि वे उन जीवन-दृष्टियों के साथ भी गहराई से जुड़ी रहती हैं जिन्हें उन्हीं के माध्यम से अभिव्यक्त किया जा सकता है। यही कारण है कि विधा के रूपाकार में उल्लेखी रचनाकारों के पूर्वचिन्तित विचारों ने अप्रत्याशित परिवर्तन अथवा विकास आगे लगता है, पान हाथ से निकलने लगते हैं, निष्कर्षों की दिशा बदल जाती है, कुल मिलाकर कलात्मक निष्पत्तीकरण हो जाता है। विधाओं के अनुशासन में रहने से रचनाकार की स्वतन्त्रता पर प्रहार नहीं होता। इसमें तो यह सिद्ध होता है कि स्वतन्त्रता कोई शून्यजान गुण नहीं बल्कि एक प्रकार के आन्तरिक और बाह्य अनुशासन का नाम है जिससे रचनाकार की मौलिकता समृद्ध होती है।

अतः जब यह कहा जाता है कि अम्यन्तर का बाह्यीकरण रचनाकार की वक्ष्यता के बाहर के विधापरक दशाओं या अनुशासनों पर भी निर्भर करता है, तब यह नहीं समझ लेना चाहिए कि समर्थ रचनाकारों के हाथी रचनाएँ कर्तव्य-मापेक्ष स्वातन्त्र्य को अर्जित नहीं करती। जहाँ रचनाकार इन दशाओं और अपनी प्रयोगशीलता में ताल-मेल स्थापित नहीं कर पाता वहाँ रचनात्मक अन्विति खण्डित हो जाती है। इस तथ्य का प्रमाण सह-लिखित रचनाओं में आसानी से उपलब्ध होता है। उदाहरण के लिए प्रसाद के 'इरावती' उपन्यास और मोहन राकेश के नाटक 'पैर ठले की जमीन' को दूसरे रचनाकारों ने पूरा किया—उन रचनाकारों ने जो इन रचनाओं के मूल अनुभव से प्रामाणिक धरातल पर नहीं, कल्पना मात्र के घगतन पर जुड़े हुए थे। वे विधाओं की विरासत से भली-भाँति परिचित थे, मगर वे निरन्तर जानते थे कि वे किसी अन्य की रचना को पूरा करने के लिए बिस्व रहे हैं। परिणामतः ये रचनाएँ साहित्य-जगत में मौलिक स्तर पर स्वीकार्य नहीं हो सकी हैं। 'ग्यारह मपनों का देश' को हिन्दी के ग्यारह कुशल उपन्यासकारों ने मिलकर उपन्यास का रूप दिया, एक उपन्यासकार जहाँ कथा-गूँज को छोड़ता था, दूसरा वही से प्रारम्भ करके रचना-प्रक्रिया को आगे बढ़ाता था। गृहयोगी उपन्यास होने के कारण हमने साहित्यकारों की उत्सुकता को जगाया अवश्य, मगर सबकी अपनी-अपनी

दृष्टि तथा अभिव्यक्ति होने के कारण यह भानुमती का पिटारा बन कर रह गया। इसमें तो सहयोगी लेखकों की सख्या बहुत थी, लेकिन 'एक इंच मुस्कान' की एक विस्तृत राजेन्द्र यादव लिखते थे और दूसरी मन्नू भण्डारी की कलम से निकलती थी। लेखक-द्वय का यह उपन्यास जब छप कर पूरा सामने आया तब इसकी अन्विति का प्रदर्शित होना भी स्वाभाविक था।

2 4 पूर्ववर्ती और समकालीन साहित्यिक आन्दोलन भी रचना-प्रक्रिया में अभ्यन्तर के बाह्यीकरण को उत्प्रेरित एवं प्रभावित करते हैं। हिन्दी में एक-दूसरे की देखा-देखी से अनुप्रास-प्रधान प्रकृति-कविताएँ या प्रेम-गीत लिखने का जमाना था जो अब लद गया है। छायावाद, प्रगतिवाद, प्रयोगवाद, नयी कविता, समकालीन कविता, नव-लेखन, नयी कहानी, नवगीत, नयी गजल, नया नाटक, नया उपन्यास—इन सब आन्दोलन परक विधाओं में अभ्यन्तर के बाह्यीकरण में समानता के बिन्दु उसी प्रकार लक्षित किये जा सकते हैं जिस प्रकार इनकी अन्तर्बस्तु में बहुत-सी समानताएँ स्पष्ट हैं। एक आन्दोलन के कुछ गुणों का सन्तुलन दूसरे आन्दोलन में भी हो जाता है। आन्दोलन से आन्दोलन का प्रादुर्भाव होता है और आन्दोलन में आन्दोलन जीवित रहता है। समर्थ रचनाकार देश-विदेश के आन्दोलनों के सार्वत्रिक तत्वों की प्रासंगिकता से अपनी अभिव्यक्ति को स्वस्थ बनाता है। कुछ भाववादी किस्म के विचारक यह नहीं मानते कि आन्दोलनात्मक प्ररूपों का किसी रचनाकार की शैली से कोई नाता होता है। उनका तर्क है कि महान रचनाकार का वैशिष्ट्य ही इस बात में है कि उसकी शैली अनुकरणीय एवं अद्वितीय होती है, अतः आन्दोलनों और सगठनों के सन्दर्भ में उसकी रचना-प्रक्रिया को विश्लेषित करना एकदम असंगत है। यह तर्क गलत है क्योंकि यह प्रदेय के नीचे में आदेय की जमीन ही खिसका देता है। एक तो यह वस्तुओं को ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में न देखने की भूल करता है, दूसरे यह शैली और प्रविधि में अन्तर नहीं करता, करता भी है तो दोनों के द्वन्द्व से अपरिचित रहता है, और तीसरे यह इतना भी नहीं जानता कि कोई रचना हमें महज अच्छी शैली के कारण नहीं, अपनी समग्रता में प्रभावित करती है, कि शैली की दृष्टि से रचनाएँ पुनरावृत्त हो सकती हैं, समग्रता की दृष्टि से कदापि नहीं। शैली को प्रविधि के रूप में देखने पर हमें प्रेमचन्द के उपन्यासों में कोई अन्तर-विशेष नजर नहीं आ सकता, मगर रचनात्मक समग्रता में उनका हर उपन्यास नया है और उस राष्ट्रीय मुक्ति के आन्दोलन से जुड़ा हुआ है जिसकी साहित्यिक शुरुआत भारतेन्दु युगीन रचनाकारों ने की थी।

2 5. जाहिर है कि अभ्यन्तर का बाह्यीकरण रचनाकार के भाषिक अर्जन की क्षमता और भाषिक परम्परा के चयन पर भी निर्भर करता है। एक ओर वह जन-भाषा, कलात्मक भाषा, शब्द-सचय, शब्द-प्रवृत्ति, शब्द-व्यवहार, व्याकरण, छन्द-लय, ध्वन्यात्मकता, स्पष्टता-सटीकता, मिथकीय कथाओं, अमूर्त-विधानों, ऐतिहासिक सन्दर्भों, परम्परागत अभिव्यक्तियों और सामाजिक अपेक्षाओं आदि की सचित एवं

विकसित जानकारी से काम लेता है और दूसरी ओर अपने सामाजिक सरोकारों के जीवन-दर्शन मूल्यों के अनुसार अभिव्यक्ति की किसी परम्परा से जुड़ता है। अभिव्यक्ति की परम्परा से जुड़ना, दोहरा प्रकार्य है। एक तो वह अपनी भाषा की वाचिक परम्परा के बीच खड़ा होता है, और दूसरे वह साहित्यिक स्तर पर उस भाषागी उपयोगिता की परम्परा को भी पहचानता है जो उसके उद्देश्यों के सर्वाधिक अनुकूल होती है। यही वह बिन्दु है जहाँ पर उसके शब्द-प्रयोग का अभिप्राय तो परम्परा से भिन्न नहीं होता मगर ध्वन्यर्थ के स्तर पर विचलन कर जाता है। तभी तो मुक्तिबोध ने लिखा है—

‘तुम्हारे हमारे बीच
फर्क आबोहवा का कि
शब्दों का अभिप्राय
एक होते हुए भी
व्यंजना-नक्षत्र-ध्वनि और
मर्म भिन्न-भिन्न हैं
इसके लिए क्या करें हम लोग !’

ध्यान देने योग्य बात है कि यहाँ ‘हम लोग’ के प्रयोग द्वारा मुक्तिबोध ने कलात्मक भाषा को वर्ग-मध्य की चेतना के परिप्रेक्ष्य में देखा है और अर्थ के विचलन को शास्त्रीय विवेचन से बचाकर, सांस्कृतिक आधार प्रदान किया है। इससे स्पष्ट है कि समर्थ रचनाकार की अभिव्यक्ति विचलन के लिए विचलन नहीं करती, बल्कि अपनी बात में असर और मीछापन लाने के लिए करती है।

2.6 इस प्रकार अभ्यन्तर का बाह्यीकरण मूलतः रचनात्मक अभिव्यक्ति अथवा भाषिक माध्यम का पक्ष है। इस माध्यम का स्वरूप बहुत से उपकरणों द्वारा निर्मित होता है जिनमें प्रमुख हैं—विम्ब, प्रतीक, कटाक्ष, मिथक इत्यादि। इन उपकरणों की सहायता से ही सर्जनात्मक अभिव्यक्ति सामान्य अभिव्यक्ति की अपेक्षा विशिष्ट, अन्वयितपरक, रूपकात्मक, कल्पना प्रसूत, आवर्धक, अर्थ की अनेक सम्भावनाओं से युक्त और कलात्मक बनती है। ये सृष्टि की प्रक्रिया को गतिशील रखते हैं अर्थात् रचनाकार के अनुभवों और विचारों को किसी दूसरे व्यक्ति में इस प्रकार सञ्चित करते हैं कि उनके विकास का क्षितिज बना रहता है।

3. बिम्ब नामक उपकरण

बिम्ब अभ्यन्तर के बाह्यीकरण का आधारभूत और मुख्य उपकरण है। इसे कल्पनामूलक होने के कारण काव्य की रचना-प्रक्रिया के अन्तर्गत अधिक महत्व दिया जाता है, लेकिन पास्त्य में इसका सम्बन्ध भी प्रकार की साहित्यिक विचारों के साथ अटूट है क्योंकि प्रत्येक प्रकार का रचनात्मक विचारण और रूपान्तरण बिम्बात्मक होता

है। इसलिए यह कह सकना कठिन है कि अनुभूति, विचार और कल्पना में विम्ब की भूमिका अधिक होती है या अभिव्यक्ति में। सपाट-बयानी के पक्षधर रचनाकार, विम्बों और प्रतीकों का धितना ही विरोध क्यों न करें, उनके विरोध में भी प्रायः विम्बों का समर्थन ही अधिक पुष्ट होता है। वास्तव में उनका विरोध ऐसे मायास विम्ब-निर्माण से है जो अभिव्यक्ति को दुस्सम्प्रेष्य बना देता है, उससे नहीं जो भाषा का सहज-स्वाभाविक घटक बन कर आता है। उदाहरण के लिए धूमिल का कहना है कि—“कभी-कभी (या अधिकांशतः) प्रतीकों और विम्बों के कारण कविता की स्थिति उस औरत जैसी हास्यास्पद हो जाती है जिसके आगे एक बच्चा हो, गोद में एक बच्चा हो, और एक बच्चा पेट में हो। प्रतीक और विम्ब जहाँ सूक्ष्म-साकेतिकता और सहज सम्प्रेषणीयता में सहायक होते हैं, वही अपनी अधिकता से कविता को ‘ग्राफिक’ बना देते हैं। आज महत्व शिल्प का नहीं, कथ्य का है। मबाल यह नहीं कि आप ने किस तरह कहा है, मबाल यह है कि आपने क्या कहा है। इसके लिए आदमी की ज़रूरतों के बीच की भाषा का चुनाव करना और राजनैतिक हतथलों के प्रति सजग दृष्टिकोण कायम रखना अत्यन्त आवश्यक है।”¹ धूमिल का यह वक्तव्य विम्बों की मात्रा, क्षेत्रीयता और उपयोगिता के वांछनीय सन्दर्भ पर आधारित है। किसी रचनाकार को इस वांछनीयता का पाठ नहीं पढ़ाया जा सकता। अगर उसका ध्येय राजनैतिक नहीं है तो राजनैतिक ज़रूरतों के बीच से उठता हुआ विम्ब-विधान उसके पास नहीं भी हो सकता। फिर भी इससे इतना तो स्पष्ट है कि धूमिल जो बात गद्य में कहना चाह रहे हैं उसकी सार्थकता और प्रभावोत्पादकता उस ‘औरत’ के विम्ब के कारण है जो बच्चे पैदा करने की मशीन बन कर रह गयी है। शिल्प और कथ्य में जो अस्वाभाविक रेखा उन्होंने खींची चाही है उससे भी इतना तो अवश्य स्पष्ट हो जाता है कि “विम्ब के एक छोर पर भाव और कल्पना है तो दूसरे छोर पर भाषा है।”²

4 विम्ब का मनोवैज्ञानिक सन्दर्भ

मनोविज्ञान में विम्ब का अर्थ उस पुनरुज्जीवित सवेदनानुभव से है जो प्रत्यक्ष अथवा तात्कालिक सवेदनोद्दीपन की अनुपस्थिति में भी मन की जाँखों के सामने चित्रवत् उपस्थित होता है। मनोविज्ञानशास्त्री इसका इस्तेमाल कई तकनीकी संयोजनों के रूप में करते हैं। एक को वे मिश्रित (कम्पोजिट) विम्ब कहते हैं जो समान विषयो अथवा वस्तुओं के अनेक सवेदनानुभवों पर आधारित होना है। दूसरा भूतकल्पी (आइडेंटिक) विम्ब है जिसे जातिगत (जेनरिक) माना जाता है, जो कुछ-कुछ योजनाबद्ध होता है और जिसमें किसी श्रेणी के किसी विषय के प्रतिनिधित्व की क्षमता होती है। तीसरा माया-

1 धूमिल, कविता पर एक वक्तव्य, नया प्रतीक अंक-5, पृ० 5।

2 पी० आदेश्वर राव, काव्य-विम्ब स्वरूप और रचना (पूर्वोद्धृत), पृ० 6।

वरपात्मक (हेल्सुसिनेटरी) बिम्ब है जिसमें क्षण भर की प्रत्यक्षणा-भरक विशिष्टता होती है। इसी प्रकार बिम्ब वा एक बिम्बुक अलग अर्थ दृष्टिपटनात्मक (सेटिनम) भी लिया जाता है जिसे नेत्रों के 'लेन्स सिस्टम' द्वारा दृष्टि पटल पर सकेन्द्रित दृक्-बिम्ब के रूप में ग्रहण किया जाता है।¹ इस तरह मनोविज्ञान में बिम्ब-निर्माण का सम्बन्ध अत्यन्त स्तरीय चिन्तात्मक प्रभाव-ग्रहण में अधिक है, जो व्यक्ति की विचार-शृंखला को तारतम्य तथा अर्थवत्ता प्रदान करता है। मनोविज्ञान में यह अभी तक विवाद का विषय है कि क्या कोई विचार बिम्बहीन भी होता है या क्या कोई बिम्ब विचार-विहीन भी कहा जा सकता है? हमारे मनचर्चा में बहुत-सी सामग्री भी जुटाई गई है लेकिन बहुमत हमी पक्ष में है कि विचारहीन बिम्ब मनुष्य जाति में प्रायः नहीं होता।

मार्त्र ने बिम्ब सम्बन्धी अपनी महत्वपूर्ण मगर विवादास्पद स्थापनाओं में डेक्लाटे, ह्यूम, टिचनर आदि के कई मतों को काटकर, बिम्ब की चार आधारभूत विशेषताओं पर बल दिया है²—

- 1 बिम्ब एक कल्पनाशील चेतना है। चेतना 'मे' बिम्ब, और बिम्ब 'मे' विषय नाम की कोई चीज नहीं होनी; कुर्मी का विचार, और विचार के रूप में कुर्मी—दो पृथक बातें हैं। बिम्ब, विषय के साथ चेतना का सम्बन्ध मान है।
- 2 बिम्ब के पीछे अर्थ-निरीक्षण (व्याप्ती आवश्यक) का घटना-विधान होता है। हालांकि विषय हमारी प्रत्यक्षणा में मग्नपूर्वता से प्रवेश करता है फिर भी हम एक समय में उसे जाघा ही देख सकते हैं मगर धारण के स्तर पर फिर पूरा हो देखते हैं। प्रत्यक्षण में ज्ञान धीरे-धीरे बनता है, लेकिन बिम्ब में नरकाल।
- 3 कल्पनाशील-चेतना विषय को अनस्तित्व या धूम्य में रख देती है। यह कहना बहुत भ्रामक है कि बिम्ब पहले प्रत्यक्षणा-ज्ञात प्रादर्शों के अनुसार बनता है और बाद में उसे उचित रूप दे दिया जाता है। बिम्ब पर बाह्य-सम्बन्ध में विचार करना गलत है। प्रत्यक्षणा विषय को अस्तित्व में रख देती है जबकि बिम्ब उसे अनस्तित्व में रख देता है।
- 4 बिम्ब स्वतः रफूत होता है। उसकी यह विशेषता अव्याख्य है। इतना ही कहा जा सकता है कि कल्पनाशील चेतना के बिम्ब में मृजनेच्छा के परिणाम-स्वरूप एक सक्रिय प्रवाह बना रहता है जिसमें विषय की मगत विशेषताओं को हानि नहीं पहुँचती।

1 जेम्स डेवर, ए डिफिनिटरी ऑफ साइकॉलॉजी (मिडलसेक्म, पेगुइन बुक्स, 1961), पृ० 127।

2 जॉर्ज पाल मार्त्र, दि साइकॉलॉजी ऑफ इमेजिनेशन (लन्दन, मेथुइन एण्ड कम्पनी, 1972), पृ० 1-15।

सार्त्र के विम्ब-निरूपण में सबसे बड़ी कमी यह है कि उसमें मानसिक विम्बों की उपेक्षा की गयी है, उन्हें क्षणिक चित्पात्मक व्यापार कहा गया है जिसकी कोई स्वतन्त्र सत्ता नहीं होती। 'बाह्य तत्व' का अवमूल्यन इसकी दूसरी सीमा है।

मनोविज्ञान-शास्त्रियों ने विम्ब को व्यक्ति और समूह के अवचेतन के अतिरिक्त स्वप्नों तथा अभिव्यक्ति-वैशिष्ट्य के साथ भी जोड़ा है। इन प्रयासों से साहित्यिक विम्ब के लिए महत्वपूर्ण सामग्री तो मिलती है मगर अत्यन्त सामान्यीकृत होने के कारण ये उसके पूर्ण स्वरूप का उद्घाटन नहीं करते। सम्पूर्ण साहित्य-व्यापार अवचेतन के साथ तथा अन्य स्वप्नात्मक या वैयक्तिक विम्बों का प्रस्तुतीकरण नहीं है। "स्वप्न एवं आद्यविम्ब जब कल्पना द्वारा स्फूर्त होते हैं और सृजन-प्रक्रिया में ढलते हैं तभी वे काव्य-विम्बों की श्रेणी में प्रवेश पाते हैं। स्वप्न अथवा आद्यविम्ब रूपी जन किसी कल्पनात्मक क्षण में सृजन-प्रक्रिया रूपी सीपी में पड़कर काव्य विम्ब रूपी होती बनता है।"¹

5. विम्ब : साहित्यिक सन्दर्भ

साहित्यिक रचना की प्रक्रिया प्रधानतः कल्पना का पुनर्रचनात्मक व्यापार है, और चूँकि क्रमबद्ध तथा विचारित बिम्बावली ही विधायक कल्पना है, इसलिये साहित्य की बिम्ब-योजना अनगूँल नहीं विचार-सापेक्ष, उद्देश्यपरक, सौन्दर्यबोधार्थक तथा गहरे सम्प्रेषार्थ को व्यजित करने वाली होती है।

हिन्दी में 'विम्ब' शब्द का प्रयोग 'इमेज' के पर्याय रूप में किया जाता है, जिसका मूल 'इमिजरी' अर्थात् सादृश्यमूलक अनुकरण में है। इसलिए बिम्ब का अर्थ प्रतिमा-परक लिया जाता है। हिन्दी की कोशीय व्याख्या के अनुसार—“साहित्य में बिम्ब शब्द का प्रयोग दो अर्थों में होता है; एक तो उस उचित कल्पित चित्र के लिए जो मन में किसी ऐन्द्रिक प्रभाव की सृष्टि करने वाली प्रतिमा का निर्माण करे, और दूसरे, उस मानस-प्रतिमा के लिए। हिन्दी में बिम्ब का दूसरा अर्थ ही प्रचलित है। बिम्ब-सृष्टि का प्रधान साधन है कल्पना, और साध्य है स्पष्ट मूर्त चित्रों के बोध द्वारा भाव-प्रेषण। अनुकूल और मार्मिक बिम्ब-विधान रचना के प्रभाव को उद्दीप्त कर देता है।”² इसी ग्रन्थ में स्मृत बिम्ब (वे मानस-प्रतिमाएँ जो पूर्वदृष्ट वस्तुएँ स्मृति-चेतना के स्तर पर उभरती हैं) और कल्पित बिम्ब (वे कल्पना प्रगूत प्रतिमाएँ जो पूर्वदृष्ट सभी व्यापारों से इसलिए भिन्न होती हैं क्योंकि विश्लेषण और सश्लेषण की मानसिक शक्तियों द्वारा उन्हें नवीन संयोजनों के रूप में ग्रहण किया जाता है—उदाहरण के लिए 'नीलम पर्वत' में नीलम और पर्वत दोनों पूर्वदृष्ट स्मृत बिम्ब हैं मगर दोनों के संयोजन से एक नवीन कल्पित बिम्ब का विधान हो

1. नरेन्द्र मोहन, आधुनिक हिन्दी-काव्य में अप्रस्तुत विधान (नयी दिल्ली, नेशनल पब्लिशर्स, 1972), पृ० 64।

2. मानविकी पारिभाषिक कोश : साहित्य खण्ड, पृ० 140।

गया है) — दो बिम्ब-प्रकारों के उपरान्त यह बताया गया है कि कलात्मक रचना-व्यापार का सम्बन्ध कल्पित बिम्ब-संयोजन से अधिक होता है। “इसके लिए साहित्यकार को भाषा पर अबाध अधिकार की अपेक्षा होती है” क्योंकि बिम्ब-विधान की शक्ति का होता तभी सार्यक सिद्ध होना है जबकि उस बिम्ब को पाठक में सञ्चित किया जा सके।

इस प्रकार साहित्य में बिम्ब वह भाषिक और शैलिक उपकरण है जिसके द्वारा कोई रचनाकार अभिगृहीत प्रभावों का चित्रोपम सम्प्रेषण करता है अथवा अमूर्त का कलात्मक भूर्तीकरण करता है। बिम्बों के बिना संजटित भावों और विचारों की रचनात्मक अभिव्यक्ति लगभग असम्भव है। दूसरे शब्दों में, सिमृष्टान की प्रक्रिया में अन्तःकरण का बाह्यीकरण बिम्बात्मक भाषा में होता है। इसलिए बिम्ब को “भाषा और प्रभाव के बीच की कड़ी” कहा जाता है। वह रचनाकार के आत्मप्रकाशन का सबसे बड़ा साधन है जो कल्पना द्वारा मग्न होकर शब्दार्थों को चाकत्व एवं उपयुक्तता प्रदान करता है। “यस्तुत बिम्ब-विधान कवा का वह मूर्त पक्ष है जिससे कलाकार की भावान्वयन (एम्ब्रेसन) गतिमय शब्दार्थों को वस्तु-मय का संरक्षण या तत्पक्ष सम्पूक्त भाषार के साथ सादृश्यभास मिल जाता है।”¹

6 रचना-प्रक्रिया में बिम्ब का महत्व

रचना-कर्म में अन्तःकरण के बाह्यीकरण के दौरान बिम्बों के प्रयोग और संयोजन का महत्व अनेकविध है। बिम्ब शान्दिक अभिव्यक्ति की आधारभूत इकाई है। समस्त रचनात्मक अपस्तुत विधान किसी-न-किसी रूप में बिम्बों पर निर्भर करता है। बिम्बों ही से प्रतीक का विधान उपजता है और मिश्र, फटासी तथा अलकरण आदि का मूल सम्बन्ध भी इन्हीं से है। देश-काल से ऊपर उठने की सामर्थ्य भी यही पैदा करते हैं। चित्रात्मकता, ऐन्द्रियता और साम्य-सौन्दर्य की गुणवत्ताओं का समावेश इन्हीं से होता है। अनुभूति, भाव, आवेग और ऐन्द्रियता के तत्त्व इन्हीं से नियोजित होते हैं। उत्तेजकता, तीव्रता, अभिव्यक्ति की नवेलता, आत्मीयता, उर्वरता और उचितता इन्हीं के कारण सम्भूत होती है। सौन्दर्यात्मक अनेकार्थकता, सकलितता, सम्बन्धात्मकता, सटीकता, रूपकात्मकता और प्रेषणीयता इन्हीं पर निर्भर करती है। ये संवेदनशीलता की समृद्ध करते हैं, उसे उपयुक्त वाणी देते हैं, उसमें प्राण भरते हैं, उसे क्रमबद्ध करते हैं और उसे अदृश्य से दृश्य बनाते हैं। विस्तार को समेटना अथवा थोड़े में बहुत-कुछ कह जाना इनका प्रधान गुण-धर्म है। ये रचनाकार के व्यक्तित्व, समाज और मध्य के परिचायक भी हैं तथा पाठक-प्रगाता के साथ उनके संवेगात्मक सम्बन्ध-भूषण भी। “अधिक स्पष्टता के लिए हम यह सजते हैं कि बिम्ब-विधान कलाकार का एक ऐसा संवेग-सकुल प्रयास है

1 कुमार विमल, सौन्दर्यशास्त्र के तत्त्व (नयी दिल्ली, राजकमल प्रकाशन, 1981),

जिममें वह विविध अथवा विपरीत वस्तुओं, मन स्थितियों और घटनाओं को, जो सामान्यतः विच्छिन्न और अर्थहीन लगती हैं, अपनी कल्पनाशक्ति में परस्पर मिलाकर एक नवीन सदर्ग अथवा अनुक्रम देता है तथा उनमें अनेक मार्मिक छवियों का आधान कर देता है। हम इस बिम्ब-विधान को एक दूसरी दृष्टि से भी समझ सकते हैं, क्योंकि यह बिम्ब-विधान (हिन्दी काव्यशास्त्र की भाषा में) 'अप्रस्तुत-योजना' अथवा टी० एम० इलियट के शब्दों में 'आब्जेक्टिव कोरेलेटिव' (कवि के सवेगों का 'फेनामिनल इन्वीवेलेंट') का ही एक रूप है। जब कलाकार अपने अमूर्त मर्म-सवेगों की यथा तथ्य अभिव्यक्ति के लिए बाह्य जगत से (आवेष्टनगत) ऐसी वस्तुओं को कला के फलक पर इस रूप में उपस्थित करता है कि हम भी उनके भावन से वैसे ही मर्म-सवेग को प्राप्त कर सकें जिसमें कलाकार पहले ही गुजर चुका है, तब उन योजित वस्तुओं की वैसी प्रस्तुति को हम बिम्ब-विधान कहते हैं।¹

7. बिम्बवाद

बिम्ब-विधान के अपार महत्व के कारण ही पश्चिम में बिम्बवाद का आन्दोलन चला या जिसके प्रबल मर्मरंक एडगर पाउण्ड रहे हैं। पाउण्ड का तो यहाँ तक कहना है कि जीवन में अनेक वस्तुओं को रखने की बजाए एक सार्थक बिम्ब का निर्माण करना कही अधिक महत्वपूर्ण है। ग्लेन ह्यूज ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक 'इमेजिज्म एण्ड इमेजिस्ट्स' में बताया है कि पाउण्ड ने सन् 1913 में 'पोइट्री' नामक पत्रिका में स्वयं की इसलिये बिम्बवादी घोषित किया था क्योंकि उनके अनुसार भाव और विचार बिम्बमयी भाषा ही में सफलतापूर्वक अभिव्यक्त किए जा सकते हैं। उनकी प्रबल मान्यता थी कि रचनाकार का आत्मविस्तार अथवा देश-काल की सीमाओं से उसकी विमुक्ति बिम्ब-रचना द्वारा ही सम्भव होती है।² टी० एच० ह्यूम, रिचर्ड एलड्रिग्टन, हिल्डा झूलिटल, एमी लविल, टी० एम० इलियट और फ्रान्स स्टुअर्ट पिन्ट ने भी अपने-अपने ढंग से बिम्बवादी आन्दोलन में योगदान किया है। ये बिम्बवादी रचनाकार और विचारक परम्परा-शील दर्शन-बौद्धिक वैचारिकता के स्थान पर 'वस्तु' को प्रतिष्ठित करना चाहते थे।

1. के सह-प्रवक्ता पिन्ट ने बिम्बवाद के तीन प्रमुख सिद्धान्तों का निरूपण किया—
(1) विषयगत अथवा विषयीगत 'वस्तु' का प्रत्यक्ष चित्रण; (2) जो चित्रविधापक हो उस शब्द के प्रयोग का बहिष्कार, और (3) लय-संगीत से युक्त शब्द-योजना।³

इस प्रकार बिम्बवाद बिम्ब को रचनाकार की, विशेषतः कवि की, सर्वनात्मक

1. वही, पृ० 219-20।

2. ग्लेन ह्यूज, इमेजिज्म एण्ड इमेजिस्ट्स (लन्दन, आक्सफोर्ड यूनि० प्रेस, 1931) पृ० 29।

3. मानविकी पारिभाषिक कोश, साहित्य-संघ (पूर्वोद्धृत) पृ० 142।

अभिव्यक्ति का आधारभूत परिचायक गुण स्वीकार करने का आग्रह करता है। इसमें विम्ब का महत्वात्तन अवश्य होता है लेकिन यह विम्ब को पूर्ण समझदारी का मदर्श नहीं है। इसके समर्थकों की अपेक्षा उन रचनाकारों अथवा विवेचकों के विचार अधिक महत्वपूर्ण हैं जिन्होंने विम्ब के स्वरूप का उद्घाटन प्रसन्नवश किया है अथवा विशिष्ट कवियों की दिम्ब-रचना के मदर्श में उनकी सौन्दर्य-दृष्टि की समीक्षा की है। गीती, कोट्य, वडंस्वर्य, हवंटं रोड, एफ० आर नीविस, रिचर्ड एच० फॉगेन, सूजा लेगर, जान रेन्तम फो और सी० एफ० स्पायियन के अतिरिक्त स्टोफन० जे० आउन, कसीगेन, थार्ड० ए० रिचर्ड्स आदि अनेक नाम इस दृष्टि से उल्लेखनीय हैं। इन सबके मनों में समानता तो नहीं है मगर अभ्यन्तर के बाह्यीकरण की दृष्टि से, इन सबको समन्वित करने हुए यही कहा जा सकता है कि ऐन्द्रिय एवं भाव-संचलित मानस-प्रत्यक्षों का काव्यमय मगर उद्देश्यानुसृत विचारित शब्द-चित्रण ही विम्ब-विधान है।

विम्ब पूरे परिवेग अथवा सांस्कृतिक सदर्मों को अभिव्यक्त करता है, आवश्यक नहीं कि वह सदैव चाक्षुष हो, वह श्रवण, घ्राण, स्पर्श, स्वाद आदि से भी सम्बन्धित हो सकता है, वह भावो-विचारों का सम्यक् संबन्ध तथा सम्प्रेषण करता है, उसकी प्रकृति प्रायः तुलनात्मक होती है और वह कई बार विपरीतों के संयोजन द्वारा भी वाञ्छनीय अथवा आधारभूत सादृश्य की सृष्टि करता है, पक्ष तथा पक्ष दोनों की भाषा—यहाँ तक कि निरर्थक प्रतीत होने वाली ध्वनियों अथवा मवेवात्मक शब्दोच्चारणों में भी उनकी उपस्थिति किसी-न-किसी स्तर पर अवश्य रहती है। उदाहरण के लिए गिरिजाकुमार माधुरज्य 'हेमन्ती पूर्णो' ('धूप के धान' संग्रह की कविता) में लिखते हैं—“कौन जाने स्याह शीशा चाँद हो कल उडे उजली धूप बनकर चाँदनी भी”—तब आने वाले कल की अनिश्चितता को (क्योंकि समय बंद से बदतर होता जा रहा है) वह 'स्याह चाँद' और 'धूपमयी चाँदनी' के वैयर्थ्यमूलक विम्बों द्वारा व्यक्त करते हैं, लेकिन चाँद की सित-शोभा और चाँदनी की शीतलता का काव्य होना भी यहाँ व्यञ्जित है। इसी प्रकार 'रागदरबारी' में श्रीलाल शुक्ल ने जो 'अफसरनुमा चपड़ासी' अथवा 'चपड़ासीनुमा अफसर' की बात की है उसमें ये दोनों विम्ब विपरीत्यमूलक होकर भी उनके औपन्यासिक व्यर्थ्य को तीव्रतर करते हैं और साथ ही 'अफसर' तथा 'चपड़ासी' दोनों तत्वों की प्रमत्त परिवर्तित विशेषताओं का विशद उद्घाटन भी। प्रमाता-पाठक को एकाधिक अर्थ-छाँवों से लुभाना और एक व्यापक परिवृत्त में रहकर भी अपना-अपना अर्थ खोजने की प्रेरणा देना, विम्ब का महत्वपूर्ण पक्ष है।

8 हिन्दी में विम्ब-विचार

हिन्दी में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल से लेकर नगेन्द्र, कुमार विमल और रागस्वरूप चतुर्वेदी तक अनेक आलोचकों, सौन्दर्यशास्त्रियों, भाषावैज्ञानिकों और रचनाकारों ने विम्ब के महत्व को अंकित किया है। रचना के सदर्म में इसके प्रति आकर्षण-भाव सन्

माठ के बाद की रचनाओं के कारण अधिक बढ़ा है। जायमी, प्रसाद और आधुनिक हिन्दी काव्य को लेकर बिम्ब-सम्बन्धी जोल-कार्य भी हुए हैं।

आचार्य शुक्ल की यह उक्ति प्रायः उद्धृत की जाती है कि—“काव्य में अर्थग्रहण मात्र से काम नहीं चल सकता, बिम्बग्रहण अपेक्षित होता है।”¹ उन्होंने चिन्तामणि के कई निबंधों और ‘रस-मीमांसा’ में ‘अप्रस्तुत रूपविधान’ के अन्तर्गत कल्पित रूपविधान को अत्यधिक महत्व दिया है, जो वस्तुतः बिम्ब-विधान ही का दूसरा नाम है। शुक्ल जी के अनुसार बिम्बों का महत्व चित्रात्मकता और तन्मयता की स्थिति उत्पन्न करने के लिए सर्वाधिक होता है। उन्होंने काव्य में ‘बिम्ब-स्थापना’ को प्रधान वस्तु मानकर उसे स्पष्टतः ‘इमेजरी’ के पर्यायरूप में प्रयुक्त किया है,² जिससे कुछ हिन्दी शोध-कर्त्ताओं का यह मत मही प्रतीत होता है कि बिम्ब सम्बन्धी शुक्ल जी की अवधारणा भारतीय अथवा संस्कृत काव्यशास्त्र पर आधारित न होकर मूलतः पश्चात्य प्रभाव की उपज है।³ शुक्ल जी के अनुसार “भाषा के दो पक्ष होते हैं—एक साकेतिक और दूसरा बिम्बाधारक। एक में तो नियत अर्थबोध मात्र हो जाता है, दूसरे से वस्तु का बिम्ब या चित्र अन्तःकरण में उपस्थित होता।”⁴ उन्होंने रूपविधान के अन्तर्गत तीन प्रकारों—प्रत्यक्ष रूपविधान, स्मृत रूपविधान और कल्पित रूपविधान—का जो उल्लेख किया है और फिर तीसरे प्रकार को जो सर्वाधिक महत्व दिया है, यह वस्तुतः बिम्ब-प्रक्रिया के सोपानों का निर्धारण और उसमें कल्पना के महत्व का प्रतिपादन है। एक अन्य स्थान पर, कल्पना के सदर्भ में, वह इसे “कुछ चुने हुए व्यापारों की मूर्त भावनाएँ खड़ी करना”⁵ भी कहते हैं।

8 2 डा० नगेन्द्र ने भी काव्य-बिम्ब के स्वरूप को उद्घाटित करने का महत्वपूर्ण प्रयास किया है। उनके अनुसार “जीवन-व्यापार में, अर्थात् आरम्भ और अन्तर्मध्य अथवा अन्तर्गत और बहिर्गत के सन्निकर्ष में 1. अमूर्तन, और 2. मूर्तन की क्रियाएँ निरन्तर होती रहती हैं। बिम्ब-रचना का सम्बन्ध आणी द्वारा मूर्तन की क्रिया से है।”⁶ वास्तव

1. रामचन्द्र शुक्ल, चिन्तामणि—प्रथम भाग (इलाहाबाद, इंडियन प्रेस, 1958) पृ० 145।

2. रामचन्द्र शुक्ल, रस-मीमांसा (बनारस, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, स० 2011) पृ० 358।

3. रामकुण्ड अग्रवाल, प्रसाद-काव्य में बिम्ब योजना (इलाहाबाद, लोक भारती प्रकाशन, 1979) पृ० 38।

4. रामचन्द्र शुक्ल, (वही)।

5. वही, पृ० 260।

6. नगेन्द्र, बिम्ब-रचना की प्रक्रिया, काव्य-रचना-प्रक्रिया (पूर्वोद्धृत), पृ० 18।

इसके अतिरिक्त देखें डा० नगेन्द्र की पुस्तक ‘काव्य-बिम्ब’ (दिल्ली, नेशनल पब्लिशर्स, 1967)।

मे उन्होंने (क्योंकि वह भी इस सम्बन्ध में अंग्रेजी अथवा मनोविज्ञान के कोशों का हवाला देते हैं) तथा अन्य हिन्दी विद्वानों ने शुक्ल जी की धारणा को विकसित करते हुए बिम्ब को (कई बार काव्यशास्त्रीय सदर्थ में झूढ़ कर भी) पाश्चात्य अर्थ ही में ग्रहण किया है। इसकी पुनरावृत्ति यहाँ काम्य नहीं है। कुमार विमल के 'सौन्दर्यशास्त्र के तत्त्व' और 'छायावाद का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन' केदारनाथ सिंह के 'आधुनिक हिन्दी कविता में बिम्बविधात', रामयतन सिंह के 'आधुनिक हिन्दी कविता में चित्रविधान', कैलाश बाजपेयी के 'आधुनिक हिन्दी कविता में शिल्प', उमा अष्टवज के 'छायावादीतर काव्य में बिम्बयोजना' सुधा सक्सेना के 'जायसी की बिम्ब-योजना', रामकृष्ण अरवाल के 'प्रसाद-काव्य में बिम्बयोजना', सुरेन्द्रनाथ सिंह के 'प्रसाद के काव्य का प्रांतीय अध्ययन' हनुमन्तरानी के 'छायावादी काव्य और नयी कविता में बिम्ब - तुलनात्मक अध्ययन', नरेन्द्रमोहन के 'आधुनिक हिन्दी कविता में अप्रानुत-विधान', दिवकर सिंह के 'कला-सृजन प्रक्रिया' तथा 'कलासृजन प्रक्रिया और निराना'—आदि हिन्दी शोध-कार्यों में भी पश्चिम का आधार ही मुख्य है।

8.3 सर्जनात्मकता और भाषा के सन्दर्भ में रामस्वरूप चतुर्वेदी का बिम्ब-विवेचन कतिपय महत्वपूर्ण मौलिक उद्भावनाओं को समेटता है। 'बिम्ब-प्रक्रिया - अर्थ का अद्वैत' नामक सूचनित निबन्ध में उन्होंने पाश्चात्य बिम्ब-विचार, काव्यशास्त्रीय आधार और शुक्ल जी द्वारा निरूपित अवधारणा के अतिरिक्त हिन्दी में बिम्ब-सहित्यता के प्रति अतिसरलीकृत दृष्टिकोण की आपत्तितता के हवाले से यह निष्कर्ष देना चाहा है कि समकालीन रचना ने बिम्ब के परम्परागत अर्थ को बदल दिया है क्योंकि "आधुनिक बिम्ब-प्रक्रिया में प्रस्तुत-अप्रस्तुत अभेद हो जाते हैं। मानव-जीवन और अनुभव अपने में जटिल, सहिल्य तथा गतिशील प्रक्रिया है, इस अनुभूति को खंडित होने दिए बिना कविता उसकी पुनर्रचना करती है। और सर्जन का सूक्ष्मतरंग रूप, यह सहिल्य पुनर्रचना भाषिक सरचना में सबसे अधिक सम्भव होती है बिम्ब-प्रक्रिया से, जो अपनी प्रकृति में अर्थ के द्वन्द्व को परिचालित करती हुई भी अर्थ और अनुभूति के अद्वैत की ओर उन्मुख है।"¹ बिम्ब की सर्जनात्मक भाषा का विशिष्टतत्त्व मानकर वह सिद्ध करते हैं कि बिम्ब और प्रतीक अप्रस्तुत होकर भी "भाषिक प्रक्रिया में प्रस्तुत के स्थानापन्न हो जाते हैं, अतः भाषा के अन्तर्गत संवेदनशील स्तर पर रूपांतरित हो जाते हैं, भाषा हो जाते हैं।"² इसका मतलब यह नहीं कि रचना-प्रक्रिया में संवेदना और बिम्बाभिन्न्यक्ति में घनाव नहीं होता। "आधुनिक रचना-प्रक्रिया तथा साहित्य-चिन्तन के सन्दर्भ में जब हम बात और भाषा के अभेद और अद्वैत की बात कहते हैं तब हम तनाव पर उतना ही बल

1 रामस्वरूप चतुर्वेदी, सर्जन और भाषिक सरचना (इलाहाबाद, लोक भारती प्र०, 1980) पृ० 70-71।

2 वही, पृ० 47।

देते हैं जितना कि अभेद पर। अनुभव और अर्थ का यह सम्बन्ध समझना कविता और मर्जनात्मकता की प्रक्रिया को सम्भवतः अधिक गहरे और प्रकृत रूप में समझना है। यही भाषा और संवेदना का अद्वैत है, जहाँ दोनों एक नहीं हैं, पर अलग-अलग होकर भी एक हो जाते हैं। साहित्य के क्षेत्र में इस अद्वैत का परिचालन प्रतीक और बिम्ब जैसे भाषिक रचनात्मक तत्वों की अपनी प्रक्रिया से होता है।¹ इस प्रकार बिम्ब अन्तर्गत के बाह्यीकरण की क्रिया का सर्वाधिक गतिशील, सश्लिष्ट और महत्वपूर्ण भाषिक रचनात्मक तत्व है।

9 तुलनात्मक वैशिष्ट्य

अलंकार, रूपक और प्रतीक की तुलना में बिम्ब अधिक वैशिष्ट्यपूर्ण तथा रचना की प्रक्रिया का अभिन्न अंग होता है। अलंकार भाषिक प्रमाणन है, उसका कितना भी व्यापक अर्थ क्यों न लिया जाए, वह रचनाकार की अभिव्यक्ति का न तो भीतरी पटक बन पाता है, न बिम्ब की तरह चिरजीवी और गतिशील होता है और न स्थूलता की सीमा का अतिक्रमण कर पाता है। इसीलिए हम देखते हैं कि उच्चस्तरीय बिम्ब-निर्माता एक प्रकार से अलंकार-विरोधी होता है। दूसरी ओर प्रतीक बिम्ब के अधिक निकट और उसका उपकारक होता है, मगर वह भी बिम्ब की तुलना में अपेक्षाकृत लघु तथा स्थूल तत्व है। वह बिम्ब की तरह भावचिन्तन नहीं बन पाता, बल्कि अपनी स्वीकृति में कालांतरित घिसपिट कर पुराना पड़ जाता है। पुराने प्रतीकों का नवीकरण और नये प्रतीकों का निरन्तर निर्मित होते रहना वास्तव में इस पुरानेपन की सीमा से मुक्त होने का प्रयास कहा जा सकता है। प्रतीक का निहितार्थ लगभग पूर्वकल्पित, पूर्वनिर्दिष्ट और पूर्व-स्वीकृत होता है, जहाँ ऐसा न होने का आभास देता है, वहाँ भी उसका आग्रह निर्दिष्ट अर्थ की तलाश के प्रति ही होता है। बिम्ब में अर्थ की नवेलता, अलङ्कृतता और स्वायत्तता बनी रहती है। तीसरी ओर, रूपक या 'एलिगरी' में जानबूझ कर, किन्हीं रचनाधर्मी या समाज-राजनैतिक कारणों से, वास्तविक अर्थ का परोक्षीकरण किया जाता है। छोटी रचनाओं में तो वह निभ जाता है मगर पद्य या गद्य की बड़ी रचनाओं में वह अर्थाधिक आयास की माँग के कारण या तो बहुत दूर तक निभ नहीं पाता या फिर उसमें दिष्ट खलता आ जाती है। रूपकात्मक उपन्यासों में यह कमजोरी अवसर देखने को मिलती है। वास्तव में अलंकार, रूपक, प्रतीक और बिम्ब—भाषिक अभिव्यक्ति के उत्तरोत्तर स्तरीय तत्व हैं जिनमें बिम्ब सर्वोपरि है। इसीलिए रोलान् बाग ने मूल-पाठ (टेक्स्ट) सम्बन्धी अपने सिद्धान्त में "चतुर्थ अर्थ" (थर्ड मीनिंग) की व्याख्या करते हुए लिखा है कि अर्थ का एक तो सूचनात्मक स्तर होता है और दूसरा प्रतीकात्मक, 'लेकिन क्या यही अर्थ की इतिथी है? नहीं, क्योंकि मैं अब भी बिम्ब के वशीभूत हूँ। मैं पाठ करता हूँ और एक तीसरे अर्थ का ग्रहण। इसे नाम देना कठिन है लेकिन यह अवश्यम्भावी, अनिवार्य

और दुराग्रही है। मैं नहीं जानता कि इसका 'संकेतित' क्या है, मैं इसे नाम देने में अक्षम हूँ। मगर मैं इसकी विशेषताओं को साफ देख सकता हूँ।"¹

10. विम्ब प्रकार

अभ्यन्तर के बाह्यीकरण अथवा भावाभिव्यक्ति के लिए उपयुक्त भाषा और रूप की तलाश में कई प्रकार के विम्ब रचनाकार की सहायता करते हैं। विसृष्टता में लीन रचनाकार, विचारण के घरातल पर, पिछले प्रत्यक्ष-ज्ञात अनुभवों की वर्तमान के बिन्ही अनुभवों के सम्बंध में पुनरुज्जीवित करता है; लेकिन शब्दों में प्रस्तुत होने के बाव में हू-बहू पुनरुत्पादन मात्र नहीं रह जाते, बल्कि नवीन सर्जनारम्भ रूप धारण कर लेते हैं। बिम्ब-रचना सर्जनात्मक नहीं होती है जबकि उसके पीछे आत्मोपक्रमण (सेल्फ-इनिशिएटिव) और आत्मसंघटन का बल होता है, अन्यथा वह अनुकरण की श्रेणी में चली जाती है। इसलिए हर रचनाकार का अपना-अपना विम्ब-क्षेत्र, विम्बाधान तथा विम्बाग्रह होता है। परिणामतः विम्ब अमर्य प्रकार के हो सकते हैं।

10.1 ऐन्द्रिय मवेदन के आधार पर दृश्य, श्राव्य, स्वाद्य, स्पर्श, गंधपरक और मिश्रित बिम्बों का उल्लेख प्रायः किया जाता है। अनुभूति के आधार पर सरल, खण्डित और मरिचक विम्ब देखने को मिलते हैं। मूर्तता के आधार पर म्यूज और सूक्ष्म विम्ब तथा वस्तु के आधार पर प्रकृति और जीवन सम्बन्धी बिम्बों की बात की जाती है। तात्पर्य यह कि रचनाकार कई प्रकार से बिम्बों का निर्माण कर सकता है। कोई दृश्य विषय, कोई घटना, कोई मवेदन, कोई विचार या धारणा, कोई उपमान रूपक या प्रतीक — ये सभी उनके बिम्ब-विधान के श्रोत हो सकते हैं। इनके पीछे उनकी अभिव्यक्ति, गुणग्राहकता और उद्देश्यपरकता का विशेष हाथ होता है। साहित्य-सृजन का समकालीन मुहावरा भी उसके अवचेतन में विद्यमान रहता है जिसके परिणामस्वरूप वह अधुनावन बिम्ब-निर्माण में प्रवृत्त होता है। अतः रोबिन स्कैल्टन² ने रचना-प्रक्रिया या विनिर्माण के आधार पर प्राथमिक बिम्ब, विकसित बिम्ब, व्युत्पन्न बिम्ब — इन तीन मुख्य बिम्ब-प्रकारों का निर्धारण करते हुए वाक्य की विकसित अवस्था में बिम्ब के अन्य पाँच प्रकार भी बताये हैं—प्रतीक बिम्ब, रूपक-बिम्ब, उपमान-बिम्ब, चिह्न-बिम्ब तथा प्रतिलेख (ट्रांसिप्ट) बिम्ब। सी० डी० लीबिस³ ने कार्य के आधार बनाया है और बिम्बों को केन्द्र-बिम्ब, क्रियाशील बिम्ब, अलंकृत बिम्ब, रोमांटिक बिम्ब तथा क्लामिकता बिम्ब — इन पाँच वर्गों में रखा है। फोबन⁴ ने मूर्तता और अमूर्तता को ध्यान में रख कर ठोप

1. रोजा वायें, इमेज-म्यूजिक-टेक्स्ट (ग्लासगो, फॉताना बुक्स, 1982), पृ० 53।

2. रोबिन स्कैल्टन, दि पोटिटिक पैटर्न, पृ० 93।

3. सी० डी० लीबिस, पोटिटिक इमेज (बन्दन, जोनाथन केप, 1955), पृ० 13।

4. आर० एच० फोबन, दि इमेजरी ऑफ कोड्स एण्ड शैवी (चैपमैन, कार्लोनिआ यूनि० प्रेस, 1949), पृ० 184।

(काजीट) और अमूर्त-बिम्बों पर बत दिया है। प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत के सन्दर्भ में नगेन्द्र,¹ बिम्ब को लक्षित और उपलक्षित की कोटियों में रखना अधिक पसन्द करते हैं। ऐन्द्रिय आधार पर पचेन्द्रिय बिम्बों के अतिरिक्त उन्होंने शुक्ल जी के प्रत्यक्ष, स्मृत तथा कल्पित रूप विधान के आलोक में, सर्वज्ञ कल्पना के आधार पर स्मृत बिम्ब और कल्पित बिम्ब का उल्लेख भी किया है। इसके अतिरिक्त प्रेरक अनुभूति के आधार पर सरल, मिथ्य, जटिल तथा पूर्ण बिम्ब; काव्यार्थ की दृष्टि में युक्तक, सश्लिष्ट बिम्ब; वस्तुपरक और स्वच्छन्द बिम्ब, तथा भावो-विचारों के आधार पर प्रज्ञात्मक और भावात्मक बिम्बों में भी बिम्ब-विभाजन किया है।

10.2 इसी प्रकार स्रोतगत आधार के अन्तर्गत परम्परा, सामयिकता तथा समकालीनता आदि क्षेत्रों के सन्दर्भ में सांस्कृतिक, पौराणिक, ऐतिहासिक, प्राकृतिक, आदिम, निजधरी, दार्शनिक, राजनैतिक, आर्थिक, सामाजिक, वैज्ञानिक, दैनिक, व्यावसायिक; रूप-सरचना के सन्दर्भ में सान्द्र, विवृत, छायात्मक, सश्लिष्ट, एकल, क्षणिक और विकीर्ण, गुणधर्मिता के सन्दर्भ में अलंकृत, उदात्त, विरुद्ध, नाद, प्रतीकात्मक, अमूर्त और पारदर्शी, सवेदना के सन्दर्भ में स्थूल सवेदना के अन्तर्गत पचेन्द्रिय, तथा सूक्ष्म के अन्तर्गत स्मृति, कल्पना और रस सम्बन्धी, भावों के सन्दर्भ में भाव, मतवैज्ञानिक, प्रज्ञात्मक, यौन तथा अन्य, सौन्दर्य के सन्दर्भ में मानव-सौन्दर्यात्मक, राष्ट्र-सौन्दर्यात्मक, आध्यात्मिक, कलात्मक, प्राकृतिक, नर-नारी-शिशु सम्बन्धी; अभिव्यक्ति के सन्दर्भ में वैयाकरणिक, शब्द शक्तिगत और अप्रस्तुत योजनागत बिम्बों के प्रकारिकरण के समन्वयात्मक प्रयास भी किए गए हैं।²

10.3 वास्तव में बिम्बों का वर्गीकरण विवेचन की सुविधा और बिम्ब-वैविध्य को समझने के लिए किया जाता है। अतः रामस्वरूप चतुर्वेदी ने ठीक कहा है कि वर्गीकरण से बिम्ब-रचना की सश्लिष्टता को समझ पाना सम्भव नहीं होता। बिम्बों द्वारा अनुभव को पाठक में सक्रमित करते समय कोई रचनाकार यह नहीं सोचता कि वह किस प्रकार की बिम्ब-सृष्टि कर रहा है। भाषा की मजबूतीलाता का यह बहुत सहज उपक्रम होता है। दूसरी बात यह है कि बिम्ब-विभाजन के अधिकतर प्रयास काव्य-केन्द्रित हैं। निश्चित रूप से काव्य-भाषा में बिम्बाभिव्यक्ति अधिक विपुल, आग्रहपूर्ण और सुग्राह्य होती है, मगर बिम्बों का सम्बन्ध समस्त रचनात्मक विचारण एवं परिकल्पन से होने के कारण उनकी उपस्थिति समस्त कलाओं और साहित्य-विधाओं में बनी रहती है।

1.1 आद्य-बिम्ब

अभ्यन्तर का बाह्यीकरण करते समय रचनाकार बहुत-से आद्य-बिम्बों का प्रयोग

1. नगेन्द्र, काव्य-बिम्ब (पूर्वोद्धृत), पृ० 4-11।

2. इन्द्रा रानी, छायावादी काव्य और नयी कविता में बिम्ब तुलनात्मक अध्ययन (अप्रकाशित शोध प्रबंध, राजस्थान विश्वविद्यालय, 1975), पृ० 50-60।

भी करता है। चेतनता, विचारित नव्य बिम्बों की अपेक्षा उसके अचेतन में विद्यमान आद्य-बिम्ब, अपनी आयासहीनता और सहज-सम्प्रेष्यता के कारण भाषा और बोध में विलक्षण अद्वैत की सृष्टि करते हैं। चूँकि आद्य-बिम्ब मनुष्य की सामूहिक अचेतना से संभूत होते हैं, इसलिए एक बन्द-मकेत या बानस-सण्ड में निमोजित होकर भी कोई आद्य-बिम्ब अर्थ की प्रक्रिया को पूरे समाज-सांस्कृतिक और ऐतिहासिक सन्दर्भ में खोल देता है। शकर शेष के नाटक 'एक और द्रोणाचार्य' का नाम सुनते ही हम समझ जाते हैं कि इसमें किसी ऐसे आधुनिक शुरु का चित्रण किया गया होगा जो किसी निष्ठावान् शिष्य की कीमत पर स्वयं-वश के साथ समझौता करता है। यहाँ द्रोणाचार्य का बिम्ब सर्व-परिचित और सामान्य है, मगर उसमें कलात्मक ताजगी भी है। वास्तव में अभिव्यक्ति की सांस्कृतिक ढाँची का समर्थतम उपकरण आद्य-बिम्ब ही होता है।

11.1 आद्य-बिम्ब अथवा 'आर्कटाइपल इमेज' में 'आद्य' या 'आर्कटाइप' शब्द मूलतः यूनानी भाषा से आया है जिसका अर्थ है वह मौलिक बनावट (ओरिजिनल पैटर्न) अथवा आधारभूत प्राप्ति (मॉडल) जिसमें कई प्रतियाँ बनायी जा सकती हैं; अतः यह एक आदि-प्ररूप (प्रोटोटाइप) होता है।¹ सामूहिक अचेतन से उपजने के कारण उसकी प्रकृति सार्वभौमिकता की होती है। उसकी जड़ें मानवीय अस्तित्व के उन वैश्विक तथ्यों से रहती हैं जो जितने आद्य होते हैं उतने ही अधुनातन भी—जैसे जीवन, मरण, साहस, प्रेम, इत्यादि। इन तथ्यों से सम्बद्ध कुछ चरित्र या पात्र-रूप प्रत्येक संस्कृति के आद्य-बिम्ब बन कर मानवीय चिन्तन में समाहित होते चले गए हैं—जैसे अपराजेय नायक (राम), प्रतिनायक (दुर्योधन), पतिपरायणा (सावित्री, अनुसूया), क्रोधी (दुर्वासा), प्रतिशोधी (परशुराम) इत्यादि। इसी प्रकार सर्प या नाग, सिंह, श्वेत, गरुड, हस्ती, अश्व, शूकर आदि प्राणी, वसन्त, शरद, हेमन्त आदि ऋतुएँ, सूर्य, चन्द्र, पवन, अग्नि, जल आदि प्राकृतिक शक्तियाँ, कणिका, अशोक, पाटल आदि पुष्प; स्वर्ग-नरक, प्रेम-घृणा, स्वीकार-दुस्कार आदि बहुत-से कथ्य भी प्रत्येक युग की मानवीय अर्थवत्ता के अभिन्न आद्य-प्ररूप हैं जिनकी गणना नहीं की जा सकती। यह सर्व-स्वीकृत बात है कि ऋतु-चक्रों की तरह ये आद्य-प्ररूप भी इतिहास-चक्र में बार-बार पूर्व-प्रादश्यों को उपस्थित करते हैं। विलक्षण मिथक-सत्तार के ये आधार-स्तम्भ होते हैं। परिणामतः कोई भी साहित्य-खण्ड, अगर उसका जन्म किसी समाज या संस्कृति में हुआ है, इनसे असम्पृक्त नहीं रह सकता। आज के वैज्ञानिक युग में ये उनके विश्वास-सम्बल भले ही न हों, कटु जीवन-यथार्थ के चित्रण में भी उन्हीं अभिव्यक्ति में बिम्ब के स्तर पर स्थान अवश्य पाते हैं। वास्तव में आद्य-बिम्बों की सामग्री से साहित्य-सर्जना में पारम्परिक ससक्ति और दीर्घजीवी आकर्षण को बल मिलता है।

11.2 सर्जन-व्यापार और कला-विवेचन में आद्य-विम्बों को अपार महत्व प्रदान करने वालों में कार्ल युंग, एरिक न्यूमान, आर्टो रेक और नार्थाप फ्राइ आदि के नाम उल्लेखनीय हैं। युंग ने अपने आद्य-विम्ब के प्रख्यात सिद्धान्त में आद्य-विम्ब को 'प्राइमाटिवल इमेज' का नाम भी दिया है और मनुष्य के सांस्कृतिक एवं कलात्मक व्यवहार में उसके अत्यधिक महत्व को स्वीकार किया है। उनकी मान्यता है कि जो व्यक्ति इस विम्ब में वात करता है वह हजार जिह्वाओं से बोलता है। आद्य-विम्बों को सामूहिक और जातीय अनुभूति में निर्मित मानकर वह लिखते हैं—“प्राइमाटिवल इमेज, अपनी सशक्तता के कारण, स्पष्ट विचार से ऊपर होती है। यह एक स्वतः जीवी शक्ति है जिसे रचनात्मक शक्ति की सम्पन्नता प्राप्त है। यह चित्पात्रमक ऊर्जा का आनुवंशिक नियोजन है, एक मूल पद्धति है जो ऊर्जात्मक प्रक्रिया की अभिव्यक्ति ही नहीं, बल्कि उसके प्रभाव की सम्भावना भी है।”¹ उनके अनुसार आद्य-विम्ब, ऐन्द्रिय तथा भीमरी अथवा मागमिक—दोनों प्रकार की उन प्रत्यक्षणाओं को समन्वित अर्थ प्रदान करते हैं जो प्रथम दृष्टि पर असम्यक् प्रतीत होती है। एरिक न्यूमान तो आद्य-विम्बों से इस सीमा तक प्रभावित है कि उनके विचार में हर महान कलाकार का कर्म वस्तुतः अपने व्यक्तित्व, समय और लक्ष्य के अनुसार अपनी निर्धारित आद्यप्ररूप यात्रा को तय करना होता है। यह मानकर चलते हैं कि सर्जक कलाकार में आद्य-प्ररूप की प्रधानता के कारण कुछ भी 'वैयक्तिक' नहीं होता, कि अपनी रचनात्मक अभिव्यक्ति में आद्य-विम्बों के प्रति स्वाभाविक आकर्षण के कारण ही वह वैयक्तिक सम्बन्धों में असफल रहता है। उनका निष्कर्ष है—“तमाम नला का एक मुख्य उद्देश्य अथवा प्रकार्य सारांशतः यह है कि वह 'व्यक्ति' में बैठे हुए 'निर्भय' के आद्यप्ररूपात्मक यथार्थ को गतिशील रखती है। कलात्मक अनुभव के इस उच्चतम स्तर पर व्यक्ति अपने-आप से परे चला जाता है।”² इसी प्रकार नार्थाप फ्राइ के माहित्य-सिद्धान्त में भी आद्य-विम्ब कलात्मक रचना-प्रक्रिया के गतिशील तथा सशक्त तत्व है। 'आद्यप्ररूपात्मक अर्थ' की सैद्धांतिकी में वह भविष्य-मूचक (एपॉकलिप्टल), पैशाचिक (डेमॉनिक) और सादृश्यमूलक (एनॉ-लॉजिक)—तीन प्रकार के विम्ब-विधान की बात करते हैं। उनके अनुसार घम-सम्बन्धी अथवा बाइबल से संबंधित आद्य-विम्ब-विधान पहली श्रेणी में आते हैं, जिसमें पशु-पक्षियों और वनस्पतियों के जगत का परस्पर, देव-रामार और मानव-संसार के साथ रिश्ता जोड़ा जाता है। इसके विपरीत दूसरी श्रेणी का विम्ब-विधान जीवन की यातनाओं अर्थात् अनिच्छित यथार्थ को नरक, श्राव्य आदि में जुड़े हुए नागरिक जीवन को अभिव्यक्त करता है। तीसरी श्रेणी में समझदार वृजुओं, आध्यात्मिक चरितों, जादूभरी शक्तियों आदि से सम्बन्धित विम्ब-विधान द्वारा जीवन की वाछनीयताओं को चित्रित किया जाता

1 सी० जी० युंग, साइकोलॉजिक टाइप्स (लन्दन, केन पाल, 1944), पृ० 560।

2 एरिक न्यूमान, आर्ट एण्ड दि क्रिएटिव अनकाशस (पूर्वोद्धृत), पृ० 106।

है।¹² इस प्रकार फ्राइ साहित्यिक अभिव्यक्ति को बिम्बात्मक मानते हैं और उनमें भी मियकों से परिपूर्ण आद्य-बिम्बों को सबसे ऊपर रखते हैं।

12. बिम्ब-प्रक्रिया

अब प्रश्न यह है कि कोई रचनाकार बिम्ब-निर्माण करते समय किस प्रक्रिया से गुजरता है? हालांकि बिम्ब किसी रचना के दैत्यिक या भाषिक विधान में अप्रस्तुत को प्रस्तुत करने का अभिव्यक्तिगत वस्त्व बन कर, उसी रूप में, अभिक उजागर होता है; फिर भी उसकी प्रक्रिया रचनाकार के अचेत में बहुत पहले आरम्भ हो चुकी होती है। उतका अचेत ही इनका सबसे बड़ा स्रोत होता है जिसमें उसकी व्यक्तिगत और जातिगत स्मृतियाँ संस्कार-रूप में पुजीभूत रहती हैं और जब उसे अपने भावों या विचार की अमूर्तता की शब्दों में मूर्त करने की जरूरत पड़ती है तब वे शिव बनकर किसी क्षण में उसके सामने अनायास उपस्थित होती रहती हैं और उसकी विधायक कल्पना का सस्पेंस पाकर इस तरह शब्द-चित्रों या बिम्बों के आकार में ढलने लगती हैं कि उनमें साव्य-जनीमता आ जाती है। अनुभूत संवेदनाएँ सग्राहक स्तर पर स्मृति में पुजीभूत होकर, रूप-स्तर पर वस्तु का प्रतिभास मात्र रह जाती हैं। रचनाकार उस प्रतिभास को कल्पना द्वारा पुन संघटित करता है तो वह अभिव्यक्ति के लिए छटपटाता हुआ भाव बनता है। यही पर पूर्व-स्मृतियाँ अभिव्यक्ति के लिए शब्द-साधनों की तलाश करती हैं। शब्दों में बँधकर स्मार्त भाव बिम्बों के रूप में उपस्थित होते हैं। अल्पस्तर के बाह्यीकरण में बिम्बों की यही महत्वपूर्ण भूमिका होती है। इसीलिए साहित्यिक बिम्बों को शब्द-चित्र भी कहा जाता है। भाषा के माध्यम से अरूप का रूपायण ही रचनात्मक बिम्ब-विधान है। वह अरूप या अमूर्त जितना सजटिल होता है, रचनाकार का बिम्बायन भी उतना ही सूक्ष्म एवं नवीन होता है। इस प्रकार बिम्ब यही अनुभूतियों के सवाहक बन कर किसी रचना में उपस्थित होते हैं।

12.1 यही ध्यातव्य है कि अनुभूत जीवन के सभी वैविध्यमय स्मृति बिम्ब भाव-रफूत होकर नहीं उभरते। बिम्ब-निर्माण के समय उनका विवेक-सम्मत चयन भी अपने-आप हो जाता है। इस चयन के परिणामस्वरूप ही बहुत से रचनाकार एकाधिक बिम्बों को धोखाते हैं, जिसका मतलब यह है कि कुछ निश्चित बिम्बों का वैशिष्ट्य रचनाकार को, उसकी प्रकृति और कलात्मक आवश्यकता के अनुरूप, प्रभावित करता है। ऊपर जिन आद्यबिम्बों की बात की गई है उनमें भी सभी कलात्मक अभिव्यक्ति में स्थान नहीं पाते। वैसे हुए तथा असंख्य बिम्ब किसी भी सार्थक कलाकार के अभिव्यक्ति-तन्त्र में अवरोध पैदा करते हैं। अतः वह उनका त्याग करता है या उन्हें नया और कलात्मक बना कर प्रस्तुत करता है। अगर हम कुछ रचनाकारों की हस्तलिखित पाण्डु

लिपियों में की गई काट-छांट पर ध्यान दें (उदाहरण के लिए 'भुक्तिबोध-रचनावली' के प्रारम्भिक पृष्ठों पर दी गई हस्तलिखित कविताओं के कुछ नमूने) तो पता चलेगा कि उपयुक्त बिम्बों की तलाश के स्थलों पर उन्होंने काट-छांट अधिक की है।

12.2 इस प्रकार अनुभूतिमय विचार या विचारमय अनुभूति ही अन्ततोगत्वा शब्दार्थमय बिम्ब का रूप धारण करती है। काव्य-बिम्ब के निर्माण में यह प्रक्रिया अधिक स्पष्ट होती है, जबकि अन्य विधाओं में किसी केन्द्रीय भाव को पहचानने की कठिनाई के कारण बहुत से शब्द-बिम्ब रचनाकार की भाषिक अभिव्यक्ति या वाक्य-संरचना में कदम-कदम पर अन्तर्ग्रथित प्रतीत होते हैं। कविता में कवि की सौन्दर्य-चेतना के मुख्य परिचायक उसके द्वारा सयोजित बिम्ब अथवा शब्द चित्र होते हैं, लेकिन गद्यकार उस तरह के चित्रण पर सकेन्द्रण न करके बिम्बों का परोक्ष व्यंग्यार्थसूचक प्रयोग ही अधिक करता है। स्वतन्त्र बिम्ब-निर्माण में जो एक प्रकार की कलात्मक अतिशयोक्ति या बिम्बगत लालित्य होता है, और कविता में जिसे प्राण-तत्त्व माना जाता है, गद्यकार की भाषा में प्रायः उससे बच कर चलने की प्रवृत्ति पायी जाती है; जहाँ वह बच नहीं पाता या बचना नहीं चाहता, वहाँ उसकी भाषा कविता के अधिक निकट चली जाती है। ललित निबन्धकार इसीलिए स्वभाव से कवि माना जाता है। कहने का मतलब यह है कि कवि द्वारा निर्मित बिम्बों का, वैचारिकता के आग्रह से स्वतन्त्र भी अपना एक कलात्मक सौन्दर्य हो सकता है, मगर नाटक, उपन्यास और कहानी जैसी काव्येतर विधाओं में बिम्ब का प्रयोग भाषिक उपयोगिता के स्तर पर अधिक किया जाता है; हालांकि ऐन्द्रियता और भाव-प्रबलता जैसे बिम्ब-तत्वों की वहाँ मुख्य भूमिका होती है।

12.3 रचना-प्रक्रिया के प्रथम पक्ष के अन्तर्गत नगेन्द्र-प्रतिपादित बिम्ब-रचना की प्रक्रिया के चरणों का उल्लेख करते समय यह स्पष्ट किया जा चुका है कि वे वस्तुतः काव्य-रचना-प्रक्रिया ही के चरण हैं क्योंकि नगेन्द्र मानते हैं कि शब्दार्थ के माध्यम से गानव-अनुभूति की वरपनात्मक पुनः सृष्टि का नाम ही काव्य है, और उनके विवेचन में यह कल्पनात्मक पुनः सृष्टि बिम्बों के माध्यम में सिद्ध की गई है। दूसरे शब्दों में, वह मान कर चलते हैं कि बिम्ब-निर्माण ही मुख्यतः कवि-कर्म का परिचायक है। उनके अनुसार काव्यगत बिम्ब-रचना की प्रक्रिया का पहला चरण अनुभूति या अनुभव की उपस्थिति और उसका निर्व्ययनित किया जाना है। अनुभूति के निर्मित होने में किसी विषय की विद्यमानता पहली शर्त होती है—जैसे कोई सुन्दर सुगन्धमय पुष्प। फिर विषय का, रचनाकार या प्रभाता की इन्द्रियों के साथ सन्निकर्ष होता है—जैसे फूल के वर्ण और गन्ध के साथ चक्षु और घ्राण का जुड़ना। फिर इन्द्रियाँ मन के माध्यम से जुड़ती हैं अर्थात् ऐन्द्रिय संवेदन मानसिक संवेदन में बदल जाता है—जैसे पुष्प के व्यञ्ज से मन में अनेक संवेदनों का आविर्भाव। अन्त में मन का अतश्चेतना के साथ सम्पर्क होता है जहाँ पूर्व-विद्यमान सम्कारों की सहायता से संवेदन अनुभूति में परिवर्तित हो जाते हैं—जैसे फूल के सम्बन्ध में प्रीति की अनुभूति। इस प्रकार अनुभूति एक मूर्त पुष्प से शुरू होकर 'प्रीति'

की अमूर्तता में पर्यवसित हो जाती है। इस अमूर्त को शब्दार्थ द्वारा पुनः मूर्त करने का सबसे सफल माध्यम बिम्ब है जो अभिव्यक्ति के दौरान सञ्चुद्ध एवं सगूढ़ होता रहता है। अनुभूति को बिम्बरूप में परिणत करने का पहला चरण है अनुभूति का भोगावस्था से कट कर संस्कार में परिणत होना। इस रूपान्तर को नगेन्द्र “पूर्वानुभूति की कल्पनात्मक आवृत्ति” कहते हैं। यहाँ सचित संस्कारों के कई मानस-चित्र रचनाकार की पश्यन्ती कल्पना में उद्बद्ध होने लगते हैं और वह उनमें से आवश्यक का विवेकसम्मत चयन करता है। किसी काव्यगत पात्र पर आरोपित होने के कारण अनुभूति का निर्व्यक्तीकरण हो जाता है—वह स्वतन्त्र बिम्ब के रूप में परिकल्पित कर ली जाती है। निर्व्यक्तीकरण, कल्पना या भावना और आत्मसत्त्व से असम्पुन्य उपकरणों के प्रयोग द्वारा सम्भव होता है। यह प्रमग-नियोजन का चरण है। दूसरा चरण साधारणीकरण का होता है, अर्थात् कवि उस प्रसंग में नियोजित ‘विशेष’ के सर्व-संवेद्य गुणों को उभारता है। इससे उसके बिम्ब-परिकल्पन में विकीर्णता हट जाती है और साद्रित्य रूपरेखा स्पष्ट होने लगती है। तीसरा चरण अभिव्यजना अर्थात् शब्दार्थ के माध्यम से अभिव्यक्ति का चरण होता है जिसके अन्तर्गत कवि शब्द, अर्थ, लय, सगीत आदि का करता हुआ बिम्ब को पूर्णता प्रदान करता है। शब्द-शब्द के सार्थक बिम्ब, लय-संगीत आदि के श्रौत बिम्बों की सहायता से, काव्य-बिम्ब को परिपुष्ट करते हैं और कवि लक्षणा के प्रयोग द्वारा उसमें रंग भर देता है।¹

12.4 नगेन्द्र-प्रतिपादित उपर्युक्त प्रक्रिया को सामान्यतः स्वीकार किया जा सकता है; लेकिन इसके चरणों को निर्धारित करते समय उन्होंने तुलसीदास और मतिराम जैसे मध्य-युगीन कवियों के उदाहरण देना ही उपयुक्त समझा है, अतः, मुक्ति-बोध जैसे उन कवियों को उन्होंने अपने विवेचन में समाविष्ट नहीं किया है जिनकी अनुभूति और बिम्ब-दृष्टि अत्यधिक आधुनिक और सतिलप्त है तथा अपनी जटिलता के कारण परम्परागत रसवादी प्रतिमान पर पूरी तरह विश्लेषित नहीं की जा सकती। बिम्ब, अनुभूतियों तथा विचारों का सवहन और सम्प्रेषण करते हैं। पहले चरण के अन्तर्गत डा० नगेन्द्र ने भावों और संवेदों की बात की है, विचारों का कोई उल्लेख नहीं किया। दूसरे चरण, अर्थात् ‘साधारणीकरण’ में जहाँ विशेष को सामान्य बनाने की चर्चा की गई है वहाँ रचनाकार द्वारा सहृदय-संवेद्य को उभारने पर भी बल दिया गया है, मगर उसका आपार रसात्मक ही रखा गया है—सहृदय-समाज की सावात्म्यता।

तुलसीदास की मपाट बिम्ब-योजना में जब सीता की सुन्दरता के लिए ‘छवि-गृह दीपशिखा जनु वरई’ का चित्र उभारा जाता है और उपमान एवं उपमेय में अभेद स्थापित किया जाता है, तब यह धारणा सार्थक प्रतीत होती है; लेकिन मुक्तिबोध जब ‘टेढ़े मुँह

1. डॉ० नगेन्द्र, बिम्ब-रचना की प्रक्रिया, काव्य-रचना-प्रक्रिया, मध्या० कुमार विमल (पूर्वोद्धृत), पृ० 14-19।

चाँद की ऐयारी 'रोशनी' को चोरोँ-उबक्कोँ-सी भीमांकार पुनो के नीचे बैठी हुई दिखाते हैं तब सवेद्यता का आधार तादात्म्यता का उगना नहीं रहता जितना कि विद्रूप का । वास्तव में बिम्ब की सर्व-सवेद्यता आवेष्टित ही करे, यह जरूरी नहीं होता । आधुनिक सन्दर्भ में उसकी साधकता इस तथ्य में निहित रहती है कि प्रमाता रचनाकार की जगह पर खड़ा होकर नहीं, अपनी जगह पर खड़ा होकर ही विचारोत्तेजित हो गके । इसी प्रकार 'शब्दार्थ के माध्यम से अभिव्यक्ति' वाले तीसरे चरण को भी अति मरलीकृत रूप में देखा गया है—संज्ञा के प्रयोग द्वारा रूप-रेखाओं में रंग भरना, अप्रस्तुत-विधान की सहायता से क्लेशर को समृद्ध करना, और बिम्ब को पूर्णता प्रदान करना । इससे यह मिथ होता है कि बिम्ब-रचना जैसे कोई वारीगरी है, जबकि असलियत यह है कि बिम्ब ही से कविता की जैविक उत्पत्ति होती है और अपनी समाप्ति पर भी वह सहृदय-सक्रान्त बिम्बों ही में जीवित रहती है । अतः व्याख्या-भेद के साथ, बिम्बन-प्रक्रिया के उपर्युक्त चरणों के महत्व को समझा तथा सराहा जा सकता है ।

अध्याय—नौ प्रतीक और मिथक

१ प्रतीक

अन्यस्तर के अमूर्त को साहोदुन मूर्त में ढालने का दूसरा महत्वपूर्ण भाविक उपकरण है प्रतीक। रचनात्मक अनुभूति और विचार की एक-तथा सम्प्रेषणीयता के सन्दर्भ में प्रतीक-प्रयोग लगभग अनिवार्य हो जाता है। इसीलिए प्राचीन आचार्यों से लेकर आज के अर्थविज्ञानियों तक—सभी ने प्रतीक को अपना विवेक्य विषय बनाया है।

१.१ अर्थ एवं महत्व

हिन्दी में आज 'प्रतीक' शब्द का व्यवहार अंग्रेजी 'सिम्बल' के अर्थ में किया जाता है, मगर इसकी मूल अवधारणा गयी नहीं है। भारतीय काव्यशास्त्र में प्रतिपादित शब्द-शक्तियों के अन्तर्गत जिस शब्द को अभिधा के विपरीत लक्षणा और व्यञ्जना का सवाहक माना गया है वह वस्तुतः प्रतीक-शब्द ही है। उसके आलोक में कहा जा सकता है कि जो शब्द वाच्यार्थ अथवा एक ही निश्चित अर्थ का सबहुन न करके दो विभिन्न अर्थों को—अर्थात् सामान्यार्थ और निहितार्थ को एक-साथ व्यक्त करता है वह प्रतीकात्मक शब्द है। "प्रतीकात्मक प्रयोग में एक ही शब्द अथवा शब्द-चित्र के द्वारा दो भिन्न अनुभूतियों अथवा विचारों का समन्वित रूप उपस्थित होता है।"^१ यह 'प्रतीक' की सक्षिप्ततम परिभाषा है। व्यापक परिभाषा-परक अर्थ में "प्रतीक शब्द का प्रयोग हम दृश्य (अथवा शोचर) वस्तु के लिए किया जाता है जो किसी अदृश्य (अशोचर या अप्रस्तुत) विषय का प्रतिविधान उसके साथ अपने साहचर्य के कारण करती है। अथवा कहा जा सकता है कि किसी अन्य स्तर के विषय का प्रतिनिधित्व करने वाली वस्तु प्रतीक है। अमूर्त, अदृश्य, अखण्ड, अप्रस्तुत विषय का प्रतीक प्रतिविधान मूर्त, दृश्य, खण्ड,

प्रस्तुत विषय द्वारा करता है।¹

हिन्दी की यह कोसीम परिभाषा वस्तुतः अंग्रेजी के इस विश्व-कोशीय स्पष्टीकरण पर आधारित है कि—“प्रतीक एक पारिभाषिक सज्ञा है जो किसी ऐसी दृश्य वस्तु की दी जाती है जिसके द्वारा मन पर किसी ऐसे तत्व के प्रतिभास (सेम्बलेंस) का प्रतिनिधित्व होता है जिसे दिखाया नहीं जाता, बल्कि (वस्तु के) माहुर्य में पूरी तरह समझा जाता है।”² यहाँ साहचर्य का मतलब सादृश्य नहीं है; एक दूरागत, कल्पित या आरोपित गुण-साम्य है जिससे एक ही व्यापक सन्दर्भ में अर्थ की एकाधिक सम्भावनाएँ खुलती हैं, मगर जब कोई रचनाकार उस प्रतीक-शब्द का बार-बार प्रयोग करता है सब उसका लगभग निश्चित अर्थ भी स्पष्ट हो जाता है—उदाहरण के लिए मुक्तिबोध-काव्य में ‘वरगद’ माक्सवाद को और अज्ञेय का ‘बावरा अहेरी’ भूय को प्रतीकित करता है। अतः शुक्ल जी का यह कथन सार्थक है कि—“प्रतीक का आधार सादृश्य या साधर्म्य नहीं बल्कि भावना जागृत करने की निहित शक्ति है। अलंकार में उपमान का आधार सादृश्य या साधर्म्य ही माना जाता है। अतः सब उपमान प्रतीक नहीं होते; पर जो प्रतीक होते हैं वे काव्य की बहुत अच्छी सिद्धि करते हैं।”³

वस्तुतः प्रतीक काव्यार्थ ही की नहीं, आधुनिक साहित्य में पद्य अथवा गद्य की सभी विधाओं के गहरे अर्थ की सिद्धि करते हैं। कथा-साहित्य और नाटको में तो घटनाएँ, स्थितियाँ और हरवर्तों भी प्रतीकात्मक होती हैं। पात्रों, उनके नामों, उनकी वेशभूषा आदि की प्रतीकात्मकता भी आज अविदित नहीं है। साहित्य-सृजन यदि जीवन के प्रातिनिधिक यथार्थ का सौन्दर्यबोधोत्प्रेरक अथवा कलात्मक पुनर्सृजन है तो उसकी स्तरीयता, निश्चित रूप से, सार्थक प्रतीय-प्रयोग पर निर्भर करती है। यही कारण है कि हिन्दी-साहित्य में जो काल प्रतीक की दृष्टि से दरिद्र रहे हैं (उदाहरण के लिए द्विवेदी-युग) उनका कलात्मक महत्व प्रायः बहुत कमजोर समझा जाता है और इस कमजोरी का स्पष्टीकरण हमें ऐतिहासिक अथवा साहित्य-विकासात्मक कारणों के सन्दर्भ में देना पड़ता है।

1.2. मनोविज्ञान और प्रतीक

मनोविज्ञान की दृष्टि से “प्रतीक एक विषय या कार्याङ्गी है जो किसी ‘अर्थ’ की प्रतिनिधि या स्थानापन्न बनती है। मनोविश्लेषण-सिद्धान्त में प्रतीक एक ऐसा प्रतिनिधीकरण है जिसका विषय के साथ सीधा सम्बन्ध न होकर विषयी के अचेतन की सामग्री के

1. हिन्दी साहित्य कोश : भाग एक, सम्पा० धीरेन्द्र वर्मा तथा अन्य (वाराणसी, ज्ञान मण्डल), पृ० 515।

2. इन्साइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका (पूर्वोद्धृत), पृ० 701।

3. हिन्दी साहित्य कोश : भाग एक, सम्पा० धीरेन्द्र वर्मा तथा अन्य (वाराणसी, ज्ञान मण्डल), पृ० 515।

साथ—विशेषतः दमित काम के साथ—होता है।¹ इस अवधारणा का दूसरा भाग आज बहुत पुराना और काट्य सिद्ध हो चुका है, मगर कलाकार अथवा प्रतीक-स्रष्टा के अचेतन या उपचेतन से प्रतीकों के उद्भूत होने की बात तबभग निश्चिन्त है। “मनुष्य की असीमित विचार-शक्ति एवं अनुभूतियों की विविधता के कारण मन सभी क्रियाओं और प्रतिक्रियाओं की रचना प्रतीक के रूप में करता है। प्रतीकों का अध्ययन हमें अज्ञात मन के क्षेत्र में ले जाता है और इसका प्रत्यक्ष अनुभव होता है कि मनुष्य के विचार तथा उसकी क्रियाएँ अचेतन (अज्ञात) की अभिव्यक्ति मात्र हैं।”²

यहाँ कायद, एडनर, युग, ई० जोन्स, फ्रिडर, एड० लोवी, सिसवार, पुटगम, फ्रेजर, मेनडगल आदि द्वारा प्रतिपादित अथवा विकसित मनोविज्ञान-सम्मत प्रतीकवाद में उल्लेखनीय काम्य नहीं है। यही मर्म लेना यथेष्ट है कि मनोविज्ञान में प्रतीक-रचना की दुनियाँ मानवीय प्रवृत्ति का सम्बन्ध सामूहिक अचेतन से लेकर व्यक्ति के निजी अचेतन, स्वप्न, मानसिक रोग, छल-छद्म, ईर्ष्या, व्यवहार, कामपरक अभिव्यक्ति, धर्म, कला और भाषा जैसे अनेक तत्वों के साथ व्यापक रूप में जोड़ा जाता है। दमित भावनाएँ, सकुल सवंग, महत्वपूर्ण विचार, प्रच्छन्न सम्बन्धार्थकता, वस्तुओं का मानवीकरण करने की प्रवृत्ति, कलात्मक निर्वचनोक्ति, जिज्ञासा, व्याख्या, भेद-निर्णय, यथार्थभिन्नता, संशोधीकरण, रूपकीकरण, प्रक्षेपण, स्थानान्तरण आदि क्रियाएँ प्रतीकों में आसानी से व्यक्त हो जाती हैं। साहित्य में प्रतीक-सर्जना की पृष्ठभूमि और अनिवार्यता को समझने में मनोवैज्ञानिक प्रतीकवाद बहुत सहायक है, मगर प्रतीकवाद का साहित्यिक अभिव्यक्ति में आविष्कार तथा विविधायामी अर्थ-साहित्य को उद्घाटित करने की दृष्टि में मनोविज्ञान की निश्चयात्मक भूमिका बहुत अपर्याप्त तथा अप्रसंगिक सिद्ध होती है। मनोविज्ञान में अगूठा चूसता हुआ बच्चा एक निश्चित अर्थ से परे (और वह भी काम-सूचक) कुछ भी नहीं है जबकि साहित्यकार इस प्रतीक का प्रयोग सन्दर्भ के अनुसार कई अर्थसम्भावनाओं में कर सकता है—जैसे बाल-मुलभ निश्चिन्तता, मानवीय विराटता, नया जीवन-मरण, अकुण्ठा, आशावादी भविष्य, मरण पर जीवन की विजय आदि के अर्थ में। यही वह विन्दु है जो साहित्यिक प्रतीकों को गणित, तर्कशास्त्र, धर्म-विज्ञान, दर्शन और ज्ञान-मीमांसा के प्रतीकों से अलगवाता है।

1.3. प्रतीकवाद

प्रतीकों के मनोवैज्ञानिक तथा अन्यक्षेत्रीय महत्त्व, आदिम युग से मनुष्य की अभिव्यक्ति में प्रतीकोपस्थिति और कलात्मक साहित्य में प्रतीक की प्रबल प्रवृत्ति से

1 जेम्स ड्रेवर, ए डिक्शनरी ऑफ साइकालॉजी (पूर्वोद्धृत), पृ० 285।

2 पद्मा अग्रवाल, प्रतीकवाद (वाराणसी, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, 2025 वि०), पृ० 33।

प्रभावित होकर ही उन्नीसवीं सदी के अन्त में फ्रांस के जाँ भोरेआस आदि नये कवियों ने साहित्यिक प्रतीकवाद को आन्दोलन में बदला था और बॉदलेयर, मलाम, रिम्बो आदि रचनाकारों ने, उन्हीं के वक्तव्यों के आधार पर या अपने विवेचनात्मक अध्ययन में प्रतीकवादी सिद्ध किया था। इमर्ण्ड के ह्यूम, पाउण्ड, मेट्स, टी० एस० इलियट और अमेरिका के एमर्सन, पो, मेलविले, थोरो आदि अनेक नाम भी साहित्यिक प्रतीकवादी आन्दोलन के साथ जुड़े हुए हैं। इन सब की यह सामान्य धारणा थी कि रचना-कर्म में प्रतीक ही एक ऐसा तत्व है जो अकथनीय को भी कथनीय बनाता है और वस्तु तथा रूप में एकता स्थापित करता है। हर आन्दोलन की तरह इस आन्दोलन के भी अपने पूर्वाग्रह थे, लेकिन इससे प्रतीक-प्रतिष्ठा को बस मिला और विश्व के अन्य साहित्यकार भी देर-सदेर से इसके द्वारा प्रभावित हुए।

1.4. हिन्दी में प्रतीकोन्मुखी प्रवृत्ति और प्रतीक-विचार

हिन्दी में प्रतीकवादी प्रभाव को निश्चित रूप से तो रेखांकित नहीं किया जा सकता लेकिन हिन्दी साहित्य के हर युग में, जाने या अनजाने रचनाकारों ने प्रतीकोप-योग अवश्य किया है। आधुनिक काल में भारतेन्दु के नाटकों में इसकी सायास शुरुआत हुई थी, लेकिन आग्रह के स्तर पर छायावादी रचनाओं में और अब सभी प्रकार के नये साहित्य में प्रतीकोन्मुखी प्रवृत्तियों को आसानी से लक्षित किया जा सकता है।

1.4.1 प्रतीक को महत्वांकित करने वालों में अज्ञेय अग्रगण्य हैं। जिस प्रकार पश्चिम में केसिरर, वाइटहेड, सूज़ा लेंगर, चार्ल्स मॉरिस, सारेस और इलियट आदि ने प्रकारान्तर से समस्त मानवीय कार्यों को प्रतीकात्मक माना है उसी प्रकार अज्ञेय भी प्रतीक को साहित्यकलात्मक सिसृक्षण के विशेष परिप्रेक्ष्य में ही नहीं, मनुष्य और उसके मनुष्यत्व के निर्धारक गुणों में सर्वप्रमुख गुण के रूप में देखते हैं। अज्ञेय के शब्दों में— “मानव केवल विवेकशील प्राणी—होमो सेपिएस—ही नहीं है। पशु और मानव में इतना ही मौलिक अन्तर यह है कि मानव प्रतीक-सृष्टा प्राणी है—होमो सिम्बोलिकम्। मानव प्रतीकों की सृष्टि कर सकता है, यह बात उसे पशु से और भी महत्वपूर्ण ढंग से अलग करती है और यह उसके सारे सांस्कृतिक और प्रातिभ विकास का आरम्भ-बिन्दु है। विवेक की प्रतिभा भी प्रतीक-सृष्टि की प्रतिभा का सहारा लेकर ही प्रतिफलित होती या हो सकती है।”¹ यह मानकर कि प्रतीक मनुष्य की भाषा में सकेतात्मक सम्प्रेषण या विद्यारम्भ की पहली इकाई है जिसके परिणामस्वरूप मनुष्य अनन्त सम्भावना-सम्पन्न तथा ‘मुक्त’ है, उन्होंने साहित्यिक सृजन-व्यापार में प्रतीकोपयोग की अनिवार्यता को रेखांकित किया है। उनके अनुसार—“प्रतीक अनिवार्यतया अनेकार्थगूचक होते हैं।

एक अर्थ दूसरे अर्थ या अर्थों के बदले नहीं आता—प्रतीक रूपक नहीं होते—एकाधिक अर्थ साथ-साथ भ्रमवत्ते हैं। दोनों के बीच एक तनाव का सूत्र रहता है और अर्थ उसी की प्रणाली से बहता रहता है, कभी इधर अधिक, कभी उधर अधिक। पर स्तर बहुत-से हो या केवल कुछ-एक, आवश्यक यह है कि सारे अर्थ प्रतीक में ही होने चाहिए, प्रतीक में ही सम्पूर्ण होने और झलकने चाहिए।¹ हिन्दी के आधुनिक रचनाकारों में गायद अशेष ही ने प्रतीकों पर बहुत कुछ लिखा है। 'प्रतीकों का महत्व', 'प्रतीक और सत्यान्वेषण', 'मानव . प्रतीक-सृष्टि' और 'काल का डमरू-नाद' आदि अनेक लेखों में उन्होंने प्रतीक के महत्व को 'कालबीबी मानव की सार्यकता की पहचान' तक, अथवा 'चिरन्तन वर्तमान में अमरत्व' प्राप्त करने तक विस्तार दिया है।

1.4.2 इधर 'प्रतीक शास्त्र' (परिपूर्णानन्द वर्मा), 'प्रतीकवाद' (पद्मा अप्रवास) और 'प्रतीक-दर्शन' (बीरेन्द्र सिंह) जैसी वैद्वान्तिक पुस्तकों के अतिरिक्त 'आधुनिक हिन्दी कविता में प्रतीक विधान' (नित्यानन्द शर्मा) और अभिव्यञ्जना-शिल्प (हरदयाल), अप्रस्तुत-विधान (नरेन्द्र मोहन), प्रतीक-नाटक (रमेश गुप्त) तथा मौन्दर्यशास्त्र से सम्बन्धित अनेक शोध कार्यों एवं ममीसाओं में भी प्रतीक के महत्व को पहचाना जा रहा है, जिससे सिद्ध होता है कि सितृक्षण में प्रतीक-प्रयोग अभिव्यक्तिगत अनिवार्यता है।

1.5. रचना-प्रक्रिया में प्रतीकन की भूमिका

अभ्यन्तर का बाह्यीकरण करते समय कोई भी श्रेष्ठ रचनाकार सक्षम भावों को सक्षम भाषा में अभिव्यक्त करना चाहता है। प्रतीकों से भाषा सक्षम और कलात्मक बनती है क्योंकि वर्ण्य वस्तु के प्रतिस्थापक बनकर वे जिन अर्थों का संकेत देते हैं उनका संयोजन और सम्प्रेषण दैनिक सलाप की सामान्य भाषा में नहीं हो सकता। सामान्य भाषा के शब्द प्रायः एकद्वारे अथवा अभिघात्यक अर्थ वाले होते हैं या फिर किन्हीं छद्म प्रतीकों के व्यञ्जक बनकर भी वे अर्थों को समुचित गहराई तथा विस्तार नहीं दे पाते। जिस प्रकार हर रचनाकार के सामने दृश्य वस्तुओं का स्वरूप, प्रतीयमान स्वरूप की अपेक्षा भिन्नस्तरीय होता है, उसी प्रकार वह उन शब्दों से भी संतुष्ट नहीं होता जो उनके कल्पित अर्थ का उपयुक्त प्रतिनिधित्व नहीं करते। जिस प्रतीक का प्रयोग वह करता है; उसे लगता है कि वह शब्द चाह एक स्थानापन्न शब्द है, मगर उस स्थानापन्न का कोई अन्य विकल्प नहीं हो सकता। वास्तव में प्रतीक अनुभूति पर अर्थ की और अर्थ पर भी ठोसपन या विशिष्टार्थ की वरीयता का चोतक है। सालवेसो के शब्दों में—'धीरे-धीरे वही होती जाती है प्रतीक होती है'। और हर हालत में जब तक वे किसी बड़े तथा उपयुक्त अर्थ का प्रतिनिधित्व नहीं करती, तब तक लेखक लोग उन्हें लेकर अपना

मिर नहीं खाते। कोई भी गम्भीर पाठक बता सकता है कि वग बदलना एक यात्रा-मोटिफ है, चाहे वह किसी उपन्यास ही में घटित क्यों न हो; कि एक यात्रा-मुस्तिका मृत्यु को संकेतित करती है और कोयला-घर निम्न सामाजिक स्तर या अपराधी-वर्ग को।...लेकिन क्या हम उस सब को अर्थ देते फिरेंगे जो सब लेखक द्वारा बरा जाता है?...सच्चा प्रतीक आकस्मिक अथवा अतात्विक नहीं, ठोस अथवा तात्विक होता है। आप उससे बच नहीं सकते, उसे हटा नहीं सकते। आप अचेतो से उसका रुमाल अलग नहीं कर सकते।”¹

152 रचनाकार का प्रतीक-विधान जीवन-पर्याय के प्रति उसके दृष्टिकोण पर निर्भर करता है। मुक्तिबोध के लिए वह पर्याय है वर्ग-वैषम्य पर आधारित पूँजीवादी व्यवस्था के ‘अँधेरे में’ उभरती हुई चोखो को सुनकर ‘भूरज के वशधरो’ की बात करना, ‘दमकती दामिनी’ को आमन्त्रित करना, ‘काव्यात्मन् फणिधर’ को उकसाना, शुभकर ‘सृजन-क्षण’ में जीना और ‘साल सलाम’ निवेदित करते हुए ‘सिन्दरी में जो कुछ महान् है’ उनके रेखांकन द्वारा ‘अपने लोगों’ को समर्पित हो जाना। इसलिए एक ओर वह अपनी प्रज्ञा के सृजन-क्षण को ‘मनोमूर्ति यह चिरप्रतीक’² मानते हैं, दूसरी ओर उस ‘ब्रह्मराक्षस’ का असली चेहरा दिखाते हैं जो कोठरी में बन्द रहने की वास्तविकता “पागल प्रतीको में निरन्तर कह रहा है”³ और तीसरी ओर विश्वास दिलाते हैं कि “घबराये प्रतीक और मुसकाते रूप चित्र, लेकर मैं घर पर जब सोटता”। उपमाएँ द्वार पर आते ही कहती हैं कि / सौ बरस और तुम्हें / जीना ही चाहिए”⁴ क्योंकि “मेरे प्रतीक रूपक सपने फैलाते हैं आगामी के।”⁵ अतः हम देखते हैं कि मुक्तिबोध की भाषा में, स्वयं उन्हीं के अनुसार, मनोमूर्तिमय प्रतीक है, पागल प्रतीक भी हैं, घबराये प्रतीक भी हैं और सपना फैलाने वाले कताक्षी-प्रतीक भी हैं। ये सब जीवन-पर्याय के प्रति उनके दृष्टिकोण के सूचक हैं। रामेश्वर ने ठीक ही लिखा है कि—“कुछ कवि अभिव्यक्ति के लिए विशिष्ट शब्द की खोज करते हैं। मुक्तिबोध विशिष्ट बिम्ब, बल्कि उससे अधिक विशिष्ट प्रतीक की योजना लाते हैं। उनके प्रतीक भी ‘कथा’ (या ‘गाथा’, ‘मिथ’) सृष्टि की भूमिका बनाने लगते हैं। मुक्तिबोध की रचनात्मक प्रक्रिया में अद्भुत-अनोखे का विशुद्धाण चमकता है। रूढ़ि और परम्परा से वितृष्ण, उनसे विद्रोह और नयी मानवता

1 सालवेलो, डीप रोडज ऑफ दि वर्ल्ड बिबेअर, लिटरेरी सिम्बॉलिज्म, सम्पादक मौरिस वीब (सान फ्रांसिस्को, वाइस्वर्थ पब्लिशिंग कम्पनी, 1960), पृ० 5-6।

2 मुक्तिबोध, सृजन-क्षण, मुक्तिबोध रचनावली भाग-I (पूर्वोद्धृत), पृ० 94।

3 मुक्तिबोध, ब्रह्मराक्षस, वही, पृ० 349।

4 मुक्तिबोध, मुझे कदम-कदम पर, वही, पृ० 190।

5 मुक्तिबोध, एक अन्तर्कथा, वही, पृ० 155।

का माग्रह आह्वान उनकी शब्दावली को उभेजना से, रेटोरिक से भर देता है और चित्र विद्रूप तक हो उठते हैं; पर वस्तु-तथ्य के आधार पर वे कभी कष्टकर नहीं होते।¹

1.5.3. भुक्तिबोध की रचनाओं में प्रतीक-वैविध्य उपलब्ध होता है, लेकिन कुल मिलाकर उनके प्रतीकों का मुख्य स्वर भौतिक है। इसी प्रकार, जोषन-यथार्थ के प्रति दृष्टिकोण के अनुरूप किसी अन्य रचनाकार के प्रतीक आध्यात्मिक हो सकते हैं (जैसे भुमिमानन्दन पन्त का परवर्ती लेखन), किसी के सवेग प्रधान (जैसे अज्ञेय-काव्य), किसी के विद्रूप-प्रधान (भुवनेश्वर की रचनाएँ), किसी के लोक-सात्विक (नागार्जुन, केदारनाथ अग्रवाल), किसी के समकालीन नागर (रघुवीर सहाय), किसी के विसंगत (मोहन राकेश, मणि मधुकर, रमेश बशी, योगिन्द्र मिश्र), किसी के व्याप्य-वास्तविक (धीराल शुक्ल, नरेन्द्र कोहली, हरिश्चकर परसाई), किसी के ललित्य-बोधक (हजारी प्रसाद द्विवेदी, विद्यानिवास मिश्र, कुबेरनाथ राय), किसी के रोमानी (प्रसाद, महादेवी, बच्चन, नीरज, धर्मवीर भारती), किसी के मिथित (निराला)—आदि-आदि, अर्थात् जाकी रही भावना जैसी। यह देखना आलोचकों का काम है कि किन प्रतीकों को प्रवर और किन्हे अवर की कोटि में रखा जाए। वैसे बहुत पहले यॉमस कार्लाइल ने लिखा था—“प्रतीकों के विषय में आगे मैं यह कहना चाहता हूँ कि उनका बाहरी और भीतरी, दोनों तरह का मूल्य-महत्व होता है; अन्तर पहली तरह का महत्व।”² तमाम प्रतीकों में उच्चतम वे होते हैं जिनमें कलाकार या कवि वैशम्बर के स्तर तक उठ जाता है, जिनमें जन-सामान्य को एक वर्तमान ईश्वर की पहचान मिलती है—येच वस्तुतः है धार्मिक प्रतीक।³ धार्मिक प्रतीकों को वह सर्वाधिक चिरजीवी मानकर ही अति-महत्व देते हैं; लेकिन यह उनके युग की सीमा थी, आज के रचनाकार की कोई दूसरी सीमा हो सकती है। यह मानी हुई बात है कि रचनाकार यदि प्रतीकों द्वारा भावों और विचारों को नहीं उभार पाता तो उसका प्रतीक-विधान ब्रकार का व्यायाम ही कहा जा सकता है। उसके द्वारा प्रयुक्त प्रतीक पारम्परिक तथा सार्वजनिक भी हो सकते हैं, मगर अधिकांशतः वह निजी प्रतीकों को विकसित करता है। सार्वजनिक अथवा पूर्व-प्रयुक्त प्रतीक आसानी से बोध-गम्य हो जाते हैं; उदाहरण के लिए कबीर की ‘चदरिया’, मूर का ‘मधुप’, महादेवी का ‘वीपक’। लेकिन निजी प्रतीकों को गहली नज़र पर समझना कठिन होता है, फिर धीरे-धीरे उनके अर्थ खुलने लगते हैं जो गहराई में उतरने पर जाध्य करते हैं; जैसे भुक्तिबोध का ‘चाँद’ या ‘जोरांभ-उटांग’, सर्वेश्वर की ‘कुआनी नदी’ या ‘बर्फ की सिल’, रघुवीर सहाय का ‘खुशीराम’, श्रीकान्त वर्मा का ‘जलसा घर’, दुष्यन्तकुमार का ‘गुलमोहर’—

1. रामेश्वर बहादुर सिंह, एक विलक्षण प्रतिभा, भुक्तिबोध के काव्य-संग्रह ‘चाँद का मुँह टेढ़ा है’ (नयी दिल्ली, भारतीय ज्ञानपीठ, स० 1978) की भूमिका, पृ० 26।
2. यॉमस कार्लाइल, सिम्बल्ल, लिटरेरी सिम्बलिज्म, सम्पा० मॉरिस वीन (पूर्वोद्धृत) पृ० 22-23।

इत्यादि। समय रचनाकार प्रतीको के द्वारा वस्तुओं का अन्यथाकरण करता है और उन्हें विचारों में बदलता है। तब वस्तुएँ अपने ऊपरी अर्थ को छोड़कर और सादृश्य या गुण-धर्म को गँवाकर और-की-और हो जाती हैं। बर्नार्डो एन० नाइजेर ने 'हम्प्टी-डम्प्टी एण्ड सिम्बोलिज्म' (1959) नामक लेख में इस बात को बहुत अच्छी तरह से स्पष्ट किया है कि बच्चों को प्रारम्भिक कक्षा में पढ़ाये जाने वाली 'हम्प्टी-डम्प्टी सैट ऑन ए वाल' नामक कविता प्रतीक-प्रयोग का विलक्षण उदाहरण है। अपने प्रतीकार्थ में यह एक धार्मिक कविता है जिसमें 'हम्प्टी-डम्प्टी' अण्डा मात्र न रहकर मानव-जीवन और उसकी नश्वरता का पर्याय बन जाता है। "अण्डा कब अण्डा नहीं रहता? एक जवाब यह है कि 'हम्प्टी-डम्प्टी' बनकर अण्डा साहित्यिक प्रतीक में बदल गया है। हम्प्टी-डम्प्टी में अण्डे की कोई विशेषता नहीं, उसका व्यवहार भी अण्डे जैसा नहीं। यहाँ पाठक का सांस्कृतिक ज्ञान काम आता है। अतः कोई रचना कई बार उतनी ही सशक्त होती है जितनी कि 'वास्तविक' से दूर चली जाती है, प्रतीक का अर्थ कभी खत्म नहीं होता।"¹

1.5.4 वास्तव में प्रतीक रचनाकार के अभिव्यक्ति-परक कूट होते हैं जिनमें जितनी अधिक अप्रकटना होती है उतनी ही गहरी प्रकटना भी, जितनी धार्मिक मित-व्ययता होती है उतना ही अधिक अर्थ-प्रसार भी। वे सिसुसात्मक आवेग अथवा सशक्त वैचारिक मौन या अमूर्त को बाणी प्रदान करते हैं। यही कारण है कि ज्योंही हम किसी प्रतीक को रचनात्मक भाषा से अलग करते हैं त्योंही उसका समस्त सौन्दर्य छिन जाता है। येट्स ने काव्य-भाषा में प्रतीकों की भूमिका पर विचार करते हुए पहले वर्णन की, ये पक्तियाँ उद्धृत की हैं—

सफेद चांद लहर के पीछे डूब रहा है
और मेरे साथ समय, ओह!

और फिर लिखा है—“ये पक्तियाँ पूरी तरह प्रतीकात्मक हैं। इनसे चाँद और लहर की सफेदी छीन लीजिए, जिसका ‘समय’ के अस्त होने के साथ घनिष्ठ सम्बन्ध है, और आप इनका सौन्दर्य नष्ट कर देंगे। लेकिन जब वे साथ-साथ हैं तब सवेगों का जैसा उर्दीपन होता है वैसा अन्य किसी शब्द-संयोजन द्वारा नहीं हो सकता।”² अतः प्रतीकों के द्वारा विचार और कलात्मक सौन्दर्य का, सवेग की भूमि पर, सलयन होता है। इससे सम्प्रेषार्थ की ताजगी कभी समाप्त नहीं होती। वास्तविक से विचलन करके वास्तविक ही को अपरिसमाप्य अर्थ के स्तर पर, सिद्ध से उद्घाटित करने की यह विलक्षण भाषिक पद्धति है। लॉरेन्स ने ठीक ही लिखा है—“प्रतीक चेतना की मूलभूत इकाई है। इसका-

1. बर्नार्डो एन० नाइजेर, 'हम्प्टी-डम्प्टी एण्ड सिम्बोलिज्म', लिटरेरी सिम्बोलिज्म (पूर्वोद्धृत), पृ० 57।

2. डब्ल्यू० बी० येट्स, ऐस्सेज (न्यूयार्क, मैकमिलन, 1924), पृ० 195।

अपना जीवन होता है। इसे आप निश्चित व्याख्या में नहीं बाँध सकते क्योंकि इसकी महिमा गत्यात्मक, सांख्यिक और सवेशत्मक—शरीर तथा अत्मा दोनों की चेतना से सम्बन्धित होती है, सिर्फ मानसिक नहीं।¹

2. मिथक

अभ्यन्तर के बाह्यीकरण से रचनाकार का मिथक-ज्ञान भी बहुत महायक होता है। चूँकि यह ज्ञान उसकी आदिम चित्तात्मक सामग्री का अग्र होता है, इसलिए यह उसे सत्कारों से भी मिलाता है और वह इसे अध्ययन आदि के द्वारा अर्जित भी करता है। जैसे तो 'प्रतीक-बिम्ब' तथा 'मिथकीय बिम्ब' जैसे शब्दों का प्रचलन ही बताता है कि मिथक बिम्ब-सृष्टि में बहुत पृथक नहीं है, लेकिन मिथक की विशेषता यह है कि एक तो उम्मीद आधार अनिवार्यतः कथात्मक होता है, दूसरे वह एक सम्ये एक सम्पूर्ण अनुभव को उभा-रता है और तीसरे वह रचनात्मक भाषा ही को नहीं, किसी कृति की पूरी विधा-रूपारमक गठन को प्रभाषित करता है। 'कामायनी', 'उर्वशी', 'आत्मजयी', 'सशय की एक रात', 'एक सत्य हरिश्चन्द्र', 'एक कठ विपपायी', 'अन्धायुग' जैसी अनेक आधुनिक रचनाएँ हैं जो उक्त तीनों विशेषताओं को प्रमाणित करती हैं और आसानी से मिथकीय कही जा सकती हैं। इनके रचनाकारों ने एकाधिक स्तरों पर मिथक की सहायता ली है।

2.1. मिथक का अर्थ

कोचीय अर्थ में 'मिथक' (मिथ) "एक परम्परागत या अनुभूत कथा है जो किसी अतिमानवीय या तथाकथित प्राणी अथवा पटना से सम्बन्ध रखती है, जिसकी कोई निर्धारक तथ्यपरकता अथवा स्वाभाविक व्याख्या हो भी सकती है और नहीं भी। विशेष रूप से इसका दास्ता देवताओं, अर्धदेवताओं, विश्व की उत्पत्ति तथा उस विश्व के वासियों से होता है।" यह एक ऐसा सामूहिक विश्वास भी है जो अतकत स्वीकार कर लिया जाता है जिसके द्वारा किसी सामाजिक 'संस्था' के औचित्य को सिद्ध किया जाता है—जैसे दास-समाजों में दासों की वैश्व निवृष्टता में विश्वास।²

हिन्दी में 'मिथक' शब्द का प्रयोग उपयुक्त 'मिथ' के अर्थ ही में किया जाता है। जैसे 'मिथ' "पुलाती 'म्यूपॉग' से व्युत्पन्न है, जिसका अर्थ है मोक्षिक दार्शनिकता। सामान्यतः 'मिथ' एक मिथ्या कथा है। उसमें नियमत अतिप्राकृतिक या अतिमानवीय प्राणियों का संयोजन रहता है। वह हमेशा सृष्टि-प्रक्रिया से सम्बन्धित होती है। मिथ से पता चलता है कि कोई जीव अस्तित्व में कैसे आई? उससे अनुभूति और अन्वेषण

1. डॉ० एच० लॉरेम, सिलेक्टड लिटरेरी क्रिटिसिज्म, सम्पा० एथनी वील (लन्दन, विलियम हेनमान, 1955), पृ० 106।

2. दि रेडम हाउस डिक्शनरी ऑफ इग्निश लैंग्वेज, पृ० 946।

को मूर्त रूप मिलता है।¹ बहुत से मिथक अर्थ-मिथक होते हैं और प्राकृतिक व्यवस्था तथा ब्रह्माण्ड की आदिम व्याख्याएँ प्रस्तुत करते हैं। नलासिकल लेखकों के पास एक अपना बना-बनाया मिथक-शास्त्र होता था। आज के लेखक इतने भाग्यशाली नहीं हैं। अतः कुछ लेखकों ने स्वयं मिथक-निर्माण के उपाय किए हैं, ताकि उन्हें अपने विश्वासों का संवाहक बना सकें।² हिन्दी के पारिभाषिक कोशों में भी 'मिथ' को 'पुराणकथा' या 'धर्मगाथा' कहकर उसका लगभग यही अर्थ किया गया है; और उसे 'दन्तकथा' या 'स्त्रीजेंड' से इस आधार पर अलगया गया है कि दन्तकथा का विषय प्रकृति की शक्ति नहीं, मनुष्य होता है।³ 'मिथ' के लिए 'मिथक' शब्द आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी द्वारा सबसे पहले व्यवहार में लाया गया था।

2.2. विज्ञान-युग और मिथक

मिथक में विचारणा, तर्क और आलोचना की शक्तियाँ नितान्त नगण्य होती हैं और प्रतीयमान 'मिथ्या' के प्रति नैतिक आस्था का भाव प्रधान होता है। उसमें सृष्टि तथा मनुष्य से सम्बन्धित रहस्यों को चमत्कार के धरातल पर प्रस्तुत करके और अधिक रहस्यमय बना दिया जाता है। उदाहरण के लिए अण्डे में से सृष्टि की उत्पत्ति, या प्रलय के उपरान्त किसी दिव्य चरित्र द्वारा मानव-जाति को विकसित करने के मिथक बहुत-सी संस्कृतियों में प्रचलित हैं, जिनकी विकासवादी अवधारणा और ऐतिहासिक तथ्यपरकता के साथ कोई तुक नहीं बैठती। इसलिए बहुत से विद्वानों के विचार में मिथक इतिहास-विरोधी, विज्ञान-विपरीत तथा आधुनिक औद्योगिक समाजों में अप्रसंगाधिक होने के कारण, विज्ञान युग का समदर्भ नहीं बन सकते। उनका तर्क है कि मनुष्य जहाँ भाज खाड़ा है वहाँ मिथकीय अवस्था का अतिक्रमण करके ही पहुँचा है, यही कारण है कि आज वह नये मिथको का निर्माण नहीं करता और अनेक प्रकार के ज्ञान की मिथकीय व्याख्याएँ भी नहीं जिस सामूहिक व्यक्तित्व ने मिथको को गढ़ा था वह भी पूरी तरह विघटित हो चुका है। अतः वर्तमान और भविष्य में मिथक की न कोई सम्भावना है, न सार्थकता।

2.2.1 विज्ञानवादियों की यह धारणा आंशिक रूप से सही हो सकती है। इसे झुठलाना विज्ञान और उसकी उपलब्धियों को झुठलाना है; लेकिन इसके बावजूद आज का मनुष्य अधिकांशतः ईश्वर-विश्वासी है, देवी-देवताओं या अतिमानवीय गुरुओं की उपासना करता है, धर्मात्म्य होकर मार्थक बनना चाहता है। वह मिथक बना नहीं रहा है, आदिम स्तर पर उन्हें जी भी नहीं रहा है, लेकिन अपनी आध्यात्मिक समस्याओं, कलारूपी और उच्चस्तरीय सम्प्रेषण की तलाश के सदर्थ में उनकी तरफ़ कभी-कभी

1. जे० ए० कडन, डिक्शनरी ऑफ़ लिटरेरी टर्म्स (नयी दिल्ली, इण्डियन बुक कम्पनी, 1977), पृ० 400।

2. मानविकी पारिभाषिक कोश-साहित्य सण्ड, पृ० 177।

तोड़ता अवश्य है। मनोविज्ञान भी मानता है कि मनुष्य के दिवा-स्वप्नों, उसकी वृत्तान्तो-कंतासियों में मिथकीय चेतना क्रियाशील रहती है। फ्रायडियन मनोविश्लेषकों ने मिथक को मनुष्य के आदिम चित्पातमक तत्त्वों में सर्वकालिक स्थान दिया है और उसके अचेतन में, इसी के परिणामस्वरूप, शिशु मुलभता तथा त्रास आदि की उपस्थिति को स्वीकार किया है।

2.2.2. मनोवैज्ञानिक रोलो में इससे भी आगे जाते हैं। उन्हें शिकायत है कि फ्रायडियन लोग मिथक तथा प्रतीक के केवल प्रतिगमनात्मक (रिप्रैसिव) पक्ष पर ध्यान केन्द्रित करते हैं जबकि मिथकीय चेतना अग्रगमनात्मक (प्रोग्रेसिव) अथवा प्रगतिपरक भी होती है; और आज भी यदि मिथक पूरी तरह से मरे नहीं हैं तो अपनी इसी प्रकृति के कारण जो उन्हें भविष्य का मन्त्र भी बनाती है। उनके गन्धों में मिथक "नये अर्थ, नये रूपों को भी जन्म देते हैं और इस प्रकार उस यथार्थ को उद्घाटित करते हैं जो पहले विद्यमान नहीं था। वह यथार्थ सिर्फ आत्मनिष्ठता का यथार्थ नहीं है, उसका एक दूसरा घुब भी है जो हमसे बाहर है। प्रतीक और मिथक का यही अग्रगामी पक्ष है जो आगे की ओर सकेल करता है, जो समन्वयात्मक होता है प्रकृति और हमारे अस्तित्व के सम्बन्ध की संरचना को प्रगतिपरक अर्थ देता है।"¹ रोलो में के अनुसार मनुष्य की सर्जनात्मक कामिकी में यही पक्ष अपनी भूमिका अधिक निभाता है। मनोवैज्ञानिक व्याख्या मिथकों को चेतन और अचेतन के आपसी सम्बन्ध के रूप में देखती है। यह व्याख्या निश्चित रूप से महत्वपूर्ण है मगर मिथकों पर विचार करने के बहुत से उपागमों में यह एक उपागम मात्र है। "मिथक विशुद्धतः मनोवैज्ञानिक कभी नहीं होता। उनमें श्रुति या प्रकाशना (रेविलेशन) का तत्त्व हमेशा अन्तर्विष्ट रहता है।" अगर हम इस धार्मिक तत्त्व का पूरी तरह मनोविज्ञानीकरण करते हैं तो हम इस ताकत की प्रशंसा कभी नहीं कर सकते जिससे एल्किलस और सोप्सोक्लिस ने अपने नाटक लिखे थे, यहाँ तक कि हम उनके वर्ण विषय को भी समझ नहीं सकते। "उनकी महान त्रासदियों मिथकों के धार्मिक आधानों के कारण लिखी गयी थी। इन्हीं की वजह से जातीय गरिमा और उसकी नियति के अर्थ में उनके विद्रोह को संरचनात्मक बर्तुलता प्रदान की जा सकी थी।"²

2.2.3. समाजविज्ञानों में मिथकों को मनुष्य की सकृपणकालीन जल्दरत के रूप में देखा जाता है। यहाँ यह बात सर्वसवीकार्य है कि "मिथक उद्भवों से सम्बन्ध रखते हैं मगर नक्रमणों (ट्रांजिगन्स) में उत्पन्न होते हैं।" वे अल्पतम प्रत्यक्ष (लिमिनल) का घटना-विधान हैं—विकास की ऐसी अवस्था हैं जो अनेक सांस्कृतिक तथा तरुणात्मक समस्याएँ पैदा करती हैं। "कोई व्यक्ति अथवा समूह जब मिथकीय प्रक्रिया को इस

1. रोलो में, डि क्रेज टु क्रिएट (पूर्वोद्धृत), पृ० 91।

2. वही पृ० 111।

अल्पतम-प्रत्यक्षावस्था या आनुष्ठानिक संक्रमण-काल से गुजर रहा होता है तब वह न यहाँ होता है न वहाँ, वह अंधर में लटका होता है।¹ अतः उसका व्यवहार फंतासी-परक हो जाता है और वह उस अल्पतम-प्रत्यक्ष प्रतीकवाद से काम लेता है जो, प्रत्यक्ष या लाक्षणिक स्तर पर, नैतिक आचरण की उल्लंघनाओं से भरा हुआ होता है—जैसे नर-बलियाँ, नर-मांस-भक्षण, बहन-भाई अथवा माता-पुत्र के काम-सम्बन्ध। “मिथक में एक प्रकार की अमीम स्वतन्त्रता होती है—कार्य की प्रतीकात्मक स्वतन्त्रता जो किसी समाज-संस्कृति के मान-वृद्ध अथवा आचार-प्रतिष्ठ व्यक्ति को प्राप्त नहीं होती।”²

मसिया इलियेड के अनुसार मिथक मिथ्या नहीं होते, बल्कि उनकी भी एक ‘वास्तविकता’ होती है, वे कपोल-कपटपूर्ण मात्र नहीं, जिया गया यथार्थ है, सप्राण शक्तियाँ हैं। “यही कारण है कि मिथक को सत्तामीमांसा (आटालोजी) के साथ जोड़ा जाता है; वह सिर्फ वास्तविकताओं की बात करता है (उसके अनुसार जो पावन है वही वास्तव है), जो वास्तव में घटा और पूर्णतः प्रत्यक्ष हुआ था।”³ इसी प्रकार, इलियेड के लिए यदि मिथक अद्वैत का यथार्थ है, तो मालिनोव्स्की के लिए वह संस्कृति का यथार्थ है; अमानवीय पात्रों या सांस्कृतिक नायकों की धर्मतात्विक भाषा है।⁴

2 2 4 उपर्युक्त विचारों से सिद्ध होता है कि आज के विज्ञान-युग में भी मिथकों को अप्राप्तांगिक कहकर खारिज नहीं किया जा सकता। उनका सम्बन्ध मानवीय अस्तित्व की समस्याओं से भी है, मानव-संस्कृति से भी है, मानव-मन के विज्ञान से भी है और अकुण्ठ मानवीय स्वतन्त्रता से भी है। वास्तव में मिथक की जमीन पर ही आधुनिक सम्य तथा रचनाधर्मी मनुष्य, किमी भी स्तर पर सही, आदिम मनुष्य के साथ संवादशील रहता है, बल्कि अपनी रचनात्मकता के आदिम आयाम का वर्तमान के सन्दर्भ में साक्षात्कार करता है। उसके धर्म-कर्म, पर्व-सौहार, ऋतु-उत्सव, व्रत-नियम, कला-साहित्य आदि में आज भी मिथक उपस्थित हैं; मिथक, जिनका कभी कोई भौतिक अस्तित्व नहीं हो सकता, फिर भी जिनमें विनक्षण नाटकीयता के साथ सब कुछ यथार्थवत् घटता है, जो मानवीय कल्पना और रचनात्मक अभिव्यक्ति के सबसे बड़े प्रमाण हैं। “इस आधार पर यही मोचना सगत होगी कि मानव-मानस कहीं बहुत गहराई में मिथ से जुड़ा हुआ

1 विक्टर डब्ल्यू टर्नर, मिथ एण्ड सिम्बल, इटरनेशनल इन्साइक्लोपीडिया ऑफ दि सोशल साइंसिज, सम्पा० डेविड० एल० स्टिन्ज (न्यूयार्क, दि मेकमिलन कम्पनी एण्ड दि फ्री प्रेस, 1968), पृ० 576।

2 वही, पृ० 577।

3 मसिया इलियेड, दि सेक्रिड एण्ड दि प्रोफेण्ड (न्यूयार्क, हार्कॉर्ट, 1959), पृ० 95।

4 मालिनोव्स्की, मेजिक साइंस एण्ड रिलिजन एण्ड अदर एस्सेज (लन्दन, फ्री प्रेस, 1948), पृ० 101।

है और यह भी कि वैज्ञानिक बोध ही इसकी सीमा नहीं है। मानवीय बोध या ज्ञान का बहुत बड़ा क्षेत्र ऐसा है जो बौद्धिकता, विश्लेषण या विज्ञान से नहीं, मिथ, मनेग, कविता और कला से सम्बन्ध रखता है।¹

2.3 रचना-प्रक्रिया और मिथक

रचनाकार और रचनाकर्म में मिथकीय चेतना की उपस्थिति कोई नयी या भ्रमोत्पन्न बात नहीं है। हर लेखक-कलाकार में चेतावचेतस्तरीय आदिम प्रवृत्ति, आम आदमी से कुछ अधिक तीव्र होनी है—यह बात अब बहम का विषय नहीं रह गई है। अपने मिथक-ज्ञान की अकिञ्चनता के बावजूद आज का रचनाकार अभिव्यक्ति की अपर्याप्तता में व्याकुल होकर कभी-कभी आदिम बन जाता है और मिथक के माध्यम को अपताता है। “अन्ततः कदरावासी कलाकार और आधुनिक कलाकार में कोई विशेष भेद नहीं रहता। दोनों ही में एक अपर्याप्तता धीरे-धीरे फैलती है।”² यह अज्ञेय का कथन है। मुक्तिबोध कलाकार की इस आदिमता को असह्य जिज्ञासा और उसके क्षम-प्रयासों से जोड़ते हैं। उनकी मान्यता है कि जिज्ञासु व्यक्ति सामान्य सामाजिक अर्थ में कभी सम्य या अभिजात नहीं होता। “जिज्ञासा वाला व्यक्ति एक बर्बर असम्य मनुष्य होता है। वह आदिम असम्य मानव की भाँति हरेक जड़ी और वनस्पति चखकर देखना चाहता है। जहरीली वस्तु चखने का क्षतरा तक भाँस ले लेता है।”³ निर्मल वर्मा की मान्यता है कि “कला में जो सचेत रूप से उपलब्ध किया जाता है, वह पहले से ही, नैसर्गिक रूप में, मिथक के वातावरण में मौजूद रहता है। हमारे सपनों में, कला अपने सृजन के उदात्त-तम क्षणों में मिथक होने का स्वप्न देखती है, ‘एक ऐसा स्वप्न जिसमें व्यक्ति और समूह का भेद मिट जाता है’।”⁴ निर्मल वर्मा का विचार है कि अपने उदात्ततम क्षणों में मिथक होने का स्वप्न देखने के बावजूद कला में आज वे उदात्ततम क्षण दुर्लभ हो गए हैं क्योंकि ‘चिरन्तन वर्तमान’ के काल की चेतना को खोकर कलाकार जिस सीमित ‘ऐतिहासिक काल’ को जी रहा है उसमें वह स्वयं को प्रकृति तथा समूह के साथ सगति या तादात्म्य की स्थिति में नहीं, विरोध की स्थिति में अनुभव कर रहा है। महाकाव्यों में मिथक और इतिहास के बीच की खाई पर पुल बाँधा था, मगर आज वह पुल भी टूट चुका है। आज जीवन और साहित्यकलाओं के केन्द्र में तादात्म्यप्रधान सामूहिक अवचेतना नहीं, अह-

1 दिनेश्वर प्रसाद, काव्य-रचना-प्रक्रिया और मिथ, काव्य-रचना-प्रक्रिया, सम्पा० कुमार विमल (पूर्वोद्धृत), पृ० 99-100।

2 अज्ञेय, त्रिशंकु (पूर्वोद्धृत), पृ० 30।

3 मुक्तिबोध, मौल्यमय प्रतीति की प्रक्रिया, मुक्तिबोध-रचनावली-4, पृ० 146।

4 निर्मल वर्मा, कला मिथक और धर्मार्थ, कला का जोशिम (नयी दिल्ली, राजकमल प्रकाशन, 1981), पृ० 21।

प्रधान आत्मचेतना आ गई है। “अनुभव के मिथकीय ढाँचे में एक व्यक्ति की स्मृतियाँ हमेशा दूरारे व्यक्ति की स्मृतियों में अन्तर्ग्रथित और गुम्फित होती हैं—वहाँ अस्मिता की पहचान मनुष्य की नियति और प्रकृति से अलग नहीं होती; किन्तु इस मिथकीय दृष्टि से एक बार विगलित हो जाने पर मनुष्य सहसा अपने को एक अराजक, विभ्रंशित दुनिया में पाता है, जहाँ वह अपनी अस्मिता को दूसरों के माध्यम से नहीं, बल्कि दूसरों के विरोध में ही परिभाषित कर सकता है।”¹ फिर भी सामान्य मनुष्य और कलाकार की मिथक-चेतना मर कभी नहीं सकती क्योंकि इसका सम्बन्ध काम्य उपलब्धियों के स्वप्न देखने से है; वह खण्ड-खण्ड हो सकती है, हो भी चुकी है। जिस प्रकार जीवन में मनुष्य ‘महर्षियों’ और ‘योगियों’ के पीछे दौड़ रहा है, उसी प्रकार कलाओं और साहित्य की दृष्टि में भी मिथकीय मन्दर्भों या मिथकीय ढाँचे का आत्मकेन्द्रित और विखण्डित सहारा ले रहा है।

2 3.1. स्तरोपता जो भी हो, महाकाव्य-काल से लेकर आज तक देश-विदेश के लेखकों ने, विशेष रूप से कवियों ने, न केवल स्वदेशीय बल्कि अन्य देशीय मिथकों के माध्यम से भी अभ्यन्तर का बाह्यीकरण किया। हमारे यहाँ संस्कृत के लगभग सभी काव्यों और नाटकों में, पश्चिम में गेटे, मिल्टन, कालरेज, ब्लेक, मेलविले, येट्स, जेम्स जवायस, लारेंस, इलियट आदि अमर्य लेखकों ने, हिन्दी में मध्य-युगीन तुलसी, सूर, जायसी और केशव, घनानन्द, भूपण से लेकर मुक्तिबोध, दुष्यन्त, नरेन्द्र मेहता या जगदीशचन्द्र गायूर, लक्ष्मीनारायण मिश्र, सुरेन्द्र वर्मा या हजारी प्रसाद द्विवेदी, रागेय राघव, अमृतलाल नागर, नरेन्द्र कोहली और अनेक आधुनिकों अथवा समकालीनों तक (जिनमें मैथिलीशरण गुप्त, प्रसाद और निराला भी शामिल हैं)—बहुत से रचनाकारों ने, बहुत-सी विधाओं में, मिथकीय सामग्री का उपयोग-प्रयोग किया है। पहले मिथकों को अभिव्यक्ति का साध्य अधिक बना लिया जाता था और अन्तर्वस्तु तथा रूप दोनों स्तरों पर मिथक की प्रधानता रहती थी, लेकिन वैज्ञानिक युग में इन्हें यथासम्भव अलीक-मुक्त करके या तो आधुनिक मनुष्य की मनोदशा का सनाहक बना लिया जाता है या साहित्य-रूप तथा भाषिक अभिव्यक्ति की समृद्धि का साधन अधिक बनाया जाता है। उदाहरण के लिए निराला के राम (राम की शक्ति पूजा) और दुष्यन्त के शिव (एक कठ विपत्तयी) या भारती के धृतराष्ट्र (अन्धा युग) मिथकीय पात्र होकर भी मिथकीय नहीं है। लेकिन इनमें सन्देह नहीं कि आज का रचनाकार मिथकों की श्रौर लौटता है।

2 3 2. आखिर रचना की प्रक्रिया में मिथकों की ओर क्यों लौटा जाता है ? इसका एक जवाब तो यह है कि मिथकीय चेतना रचनाकार के मनोविज्ञान का अविभाज्य हिस्सा होती है। वह स्वभाव ही से प्रकृति और समूह के साथ जुड़ा रहना चाहता है; अगर अपनी रचनाओं में वह किसी मिथकीय पात्र या घटना का स्पष्ट उल्लेख नहीं भी

कता, तो भी इस चेतना से मुक्त हो पाना उसके लिए सम्भव नहीं। युग के सामूहिक अवचेत का सिद्धान्त आज भी कही-न-कही उस पर जागू अवश्य होता है। अपने एकान्त-भरे विसंगत काल-खण्ड और अपने मर्दित अहं में ऊपर उठकर सामूहिक मुक्ति और व्यापक या अखण्ड मानवीय काल में विचर सकने की ललक उसमें बनी रहती है। यही आदिम ललक उसे मिथकीय माध्यम से अभिव्यक्त होने की प्रेरणा देती है। अतः मिथक उसके सामाजिक जीवन की अपेक्षा उसके मनोविज्ञान का प्रधान अधिक वन गया है। तीन-चार वर्ष पहले मनोवैज्ञानिक पाल स्वार्ट्ज़ ने, मनोविज्ञान के लिए साहित्य की प्रासंगिकता पर विचार करते समय, यह निष्कर्ष भी बिधा था कि “मनोविज्ञान और साहित्य का मिलाप मिथक की जमीन पर होता है”¹ क्योंकि यह बिद्व-व्यवस्था में मनुष्य की सामूहिक सहभागिता का मवाल है जिससे कक्षा नहीं जा सकता। कॉलरेज अक्सर कहा करते थे कि प्राचीन मूलप्रवृत्ति पुराने नामों की ओर लौटाती है। ब्लेक ने अपने ही मिथक गढ़ डाले थे। वे अपनी एक अलग रचना-प्रणाली ईजाद करना चाहते थे क्योंकि उन्हें इसके अभाव में किसी दूसरे के ‘सिस्टम’ पर आश्रित हो जाने का खतरा था। जर्मन उपन्यासकार स्टीफन आन्ड्रे भी अपनी रचना-प्रक्रिया के हवाले से मिड करना चाहते हैं कि लेखक मूलतः मिथक-कार होता है। वह लिखते हैं—“जब मैंने पहली बार पद्य में लिखा था तब मेरी आयु पन्द्रह वर्ष की थी। मैं धर्म-तत्त्वज्ञ बनना चाहता था, मगर मैं धर्म-विज्ञान के प्रति बहुत ईमानदार न रह सका क्योंकि उसका सम्बन्ध मूल तत्त्व से होता है। मेरा विषय मनुष्य है, अतः एक योरप निवासी ईसाई के रूप में मुझे जो विचार-प्रणाली मिली थी, उसके ढाँचे में घेने मनुष्य की तलाश की। मेरा लक्ष्य नया ‘सिस्टम’ बनाना या पुराने का समर्थन करना नहीं है। लेखक धर्मतत्त्वज्ञ नहीं होता, धर्ममण्डक तो बिल्कुल नहीं, बल्कि यदि उसने अपने कोई पहचान बनानी ही है तो उसे मिथककार कहा जा सकता है।”²

2.3.3 कि लेखन मूलतः एक मिथकीय प्रक्रिया है, यह बात हिन्दी के कुछ मिथक-संस्कृति-विचारों को भी स्वीकार्य है। कुछ रचनाकारों का हवाला पहले दिया जा चुका है। दिनेश्वर प्रसाद ने काव्य-रचना-प्रक्रिया के विषय में यह प्रमाणित करना चाहा है। उनके शब्दों में—“मानव-विज्ञान, मनोविज्ञान और ज्ञान-मीमांसा के क्षेत्र में जो कार्य हुए हैं—उनमें यह भी प्रमाणित होता है कि काव्य की प्रक्रिया मूलतः मिथक-प्रक्रिया है।”³ उनकी धारणा है कि रचना-प्रक्रिया में मिथकीय चेतना की अनिवार्य उप-

1. पाल स्वार्ट्ज़, ऑन दि रेलेवेस ऑफ लिटरेचर फॉर साइकॉलॉजी, साइकॉलॉजिकल एक्स्प्रेट्स (पूर्वाद्धृत) वॉल्यूम-64, पृ० 1304-5।
2. स्टीफन आन्ड्रे, एबाउट माइ वर्क, मोटिव्ज वाइडू यू राइट (पूर्वाद्धृत), पृ० 14-15।
3. डी० एच० जार्रेस, मिनेविटड लिटरेरी क्रिटिसिज्म (सदन, विलियम हेनमान, 1955)।

स्थिति को तभी समझा जा सकता है जब हम संस्कृति, मानवीय आस्था और लोकतत्त्व को पहचानते हुए यह स्वीकार करें कि इतिहास मिथको को जन्म दे सकता है। "किमी भी जाति के जीवन को प्रभावित करने वाली बसाधारण महत्व की घटनाएँ और उनके स्वरूप को गढ़ने वाले नायक मिथिक अभिप्रायो से युक्त हो जाते हैं।" उनके अनुसार समस्त मानव-जाति की मानसिक संरचना में समानता है और उसे आदिम तथा गैर-आदिम जैसे खानों में बाँटने का बहुत सीमित महत्व ही हो सकता है। मनोवैज्ञानिक, सांस्कृतिक, प्रतीकात्मक, तर्क शास्त्रीय और संरचनात्मक सिद्धान्त-दृष्टियों के आलोक में उन्होंने मानव-अस्तित्व के बुनियादी स्वभाव को मिथकोनुमुखी माना है और मनुष्य की इस 'जीवित विशेषता' को एन्त की 'छाया' तथा महादेवी की 'बसन्त-रजनी' आदि कविताओं में उद्घाटित किया है।

2.3.4. सर्जन-व्यापार में मिथक की भूमिका को इस सन्दर्भ में भी रेखांकित किया जा सकता है कि मिथकीय पद्धति जीवन के समग्र अनुभव को (क्योंकि उसका आधार कथानुभवात्मक होता है) व्यक्त करने का अवकाश अधिक देती है—बिना किसी बौद्धिक तर्क के, बिना किसी निष्कर्षात्मक समाप्ति के। बी०एच० सारेंग ने प्रस तथ्य को सर्वाधिक महत्व दिया है। उनके शब्दों में—“मिथक दलील कभी नहीं होता। उसका मुख्य प्रयोजन न तो दलील देना है, न नैतिक उद्देश्य की पूर्ति। आप उससे कोई निष्कर्ष नहीं निकाल सकते। वह तो किसी समग्र मानवीय अनुभव को व्यक्त करने का प्रयास है जिसका उद्देश्य बहुत गहरा होता है—मानसिक व्याख्या या वर्णन के लिए रक्त और आत्मा में गहरे उतरना। कहने को हम 'क्रोनास' के मिथक को आसानी में खोल सकते हैं, मगर ऐसा करते समय हम शनिक अल्पबुद्धि होने का ही परिचय देते हैं। वह मिथक व्याख्यातीत बना रहता है क्योंकि उसमें ऐसे अनुभव का निरूपण है जो कभी नहीं चुकता।”

उदाहरण के लिए जब गेटे कहते हैं कि हम अपने नरक-दूत स्वयं हैं, हम अपने-आप ही को अपने स्वर्ग से निष्कासित कर देते हैं, तब क्या इतने बड़े अनुभव को आसानी से और निश्चित अर्थ में पकड़ा जा सकता है? पकड़ा नहीं जा सकता, मगर गहराई से महसूस किया जा सकता है। मिथक-चेतना का कमाल है कि वह भाषा को चिरन्तन अनुभव बना देती है, उसे लम्बी विरामत के साथ जोड़ती है, एक ही कूट-संकेत में बहुत कुछ कह जाती है, लेकिन इस कहने के अन्दाज से आनन्दित या साभान्वित वही होता है जिसे उस भाषिक-प्रसंग के मिथक की जानकारी हो। अतः मिथकीय अभिव्यक्ति या तो विशिष्ट पाठकत्व की माँग करती है या फिर उन्हीं मिथकों का चयन करती है जो लोक-प्रचलित हो। कथा-संरचना के स्तर पर उर्वशी के मिथक का प्रयोग कालिदास ने भी किया है, रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने भी, जयशंकर प्रसाद ने भी, महर्षि अरविन्द ने भी और दिनकर ने भी। मबने बात अपनी-अपनी कही है, मगर मूल मिथक यदि लोक-प्रचलित न होकर गौण अथवा पुराण-पुस्तक तक सीमित होता तो उसकी सम्प्रेष्यता सदिग्ध हो

जाती। मिथकीय समग्रानुभव की सम्प्रेष्यता संस्कृति-सापेक्ष और ज्ञान-सापेक्ष दोनों होती है। बोरे सदेगों से उसका अभिग्रहण नहीं किया जा सकता। यही कारण है कि आज के रचना-कर्म में भी उसकी सार्थकता बनी हुई है।

2.3.5 मिथक किसी राष्ट्र की कामना-भरी कृतिसियाँ हैं। उनके माध्यम से रचनाकार अपनी संदृष्टि को इस प्रकार प्रस्तुत करता है कि उसे विचारों के मामान्यीकरण और पात्रों के प्रतिनिधिकरण की सुविधा महसूस होती है। ऊपरी नज़र से देखने वालों को उसकी मिथकीय रचना में मिथक की प्रधानता दिखाई देती है, मगर गहराई से देखने पर पता चलता है कि मिथक के कथा-तत्त्व तो उसकी संदृष्टि को ढकने के आवरण मात्र हैं। उस संदृष्टि को वह ऐसे रूप और ऐसी भाषा में प्रस्तुत करना चाहता है जो मिथक के बहाने से उसके चिन्तन के सामूहिक सूत्र को प्रतिष्ठित करते हैं। युंग ने ठीक ही कहा था कि “इसीलिए कवि में यह प्रत्याशा की जाती है कि वह अपने अनुभव को समुचित अभिव्यक्ति देने के लिए मिथक-शास्त्र का सहाय लेगा। यह सोचना बहुत गलत है कि ऐसा करने समय वह गुरानी या मुनी-मुनायी (रोकेण्ड-हैट) सामग्री का उपयोग करता है। ‘प्राइमार्डियल अनुभव’ उनकी सिसृक्षाशीलता का स्रोत है जिसकी गहराई को मापा नहीं जा सकता; परिणामतः उसे रूप-बद्ध करने के लिए मिथकीय विम्ब-विधान की आवश्यकता पड़ती है।”²

लेकिन, जैसा कि युंग ने संकेत मात्र किया है, कोई लेखक या कलाकार मिथकीय तत्वों से तभी सार्थक सहामता ले सकता है जब वे उसकी सवर्णना तथा अनुभूत सम-कालीन समस्याओं का सवहन कर सके, उनकी अभिव्यक्ति का माध्यम बनें; अन्यथा ‘मिथक के लिए मिथक’ की कोई विशेष प्रासंगिकता नहीं हो सकती। यही कारण है कि कोई भी सही रचनाकार, अपनी ज़रूरत के अनुसार, मिथक को घटाने-बढ़ाने, यहाँ तक कि उसमें अर्थ-विपर्यय का संग्रथित करने की छूट ले लेता है। इस प्रक्रिया में मिथक का नवीकरण भी होता रहता है।

2.4. मिथकोपयोग के प्रकार

प्राचीन काल से आज तक असंख्य रचनाकारों ने विभिन्न प्रकार में मिथकोपयोग किया है। कालान्तर में इस उपयोग का स्वरूप और प्रयोजन बदला है। उपलब्ध मिथकीय रचनाओं के आधार पर इस उपयोग के निम्नलिखित प्रकारों को स्पष्टतः रेखांकित किया जा सकता है—

2.4.1. मिथकों का अपरिवर्तित उपयोग

क्या कोई रचनाकार अपनी पूरी रचना में, अन्तर और बाह्य के स्तर पर, मिथकों का विशुद्धतः अपरिवर्तित उपयोग कर सकता है? यह एक विवादास्पद प्रश्न है। फिर भी, कथात्मक संरचना और अन्तर्बस्तु दोनों में अपरिवर्तित-प्राय मिथकोपयोग प्राचीन महाकाव्यों में सर्वाधिक उपलब्ध होता है। इनके रचनाकारों ने अपने युग की परिस्थितियों का पूर्ण अतिक्रमण करके या उन्हें अतिप्रच्छन्न रख के, मिथकों को धर्म-नैतिक आस्था-भाव से ग्रहण किया है और उनके पात्रों की चारित्रिक विशेषताओं को ज्यों-का-त्यों सुरक्षित ही नहीं रखा, अतिशयोक्तियों से और अधिक महिमा-मण्डित भी किया है। यही कारण है कि ये महाकाव्य अविचलता: राष्ट्रीय धर्म-चेतना के प्रादर्श भी बन गए हैं। इनके सामान्यीकरण वैश्विक हैं और इनकी मूल्य चेतना सामूहिक तथा सार्वभौम है। इनके कूटों को खोलकर ही इनकी तर्क-सम्मत व्याख्या की जा सकती है। 'रामायण', 'महाभारत', 'रामचरितमानस' और 'भूरसागर' के प्रवधात्मक वक्ता इसी नोटि में आते हैं। इन्हें यदि प्रचलित मिथकों का काव्यात्मक रूपान्तरण कहा जाए तो असनीयम नहीं होगा। इनमें इतिहास का अंश भी इस प्रकार मिथकीय बन गया है कि उस पर स्वतन्त्र रूप से उँगली रखना अति कठिन हो जाता है। इनकी वास्तविक गरिमा लोकमानस की आद्यप्रक्रियात्मक अभिव्यक्ति में हैं जिसने इनके प्रभाव को अतिव्यापक तथा अक्षुण्ण बना दिया है। अन्तर्बाह्य स्तर पर मिथकों का इस प्रकार का उपयोग, प्रत्येक देश में एक विशेष युग के बाद उपलब्ध नहीं होता।

2.4.2 मिथकों का किंचित परिवर्तित उपयोग

ऐसे रचनाकार भी प्रचुर संख्या में हुए हैं जिनका परम्परागत मिथकों के प्रति प्राचीन महाकाव्यात्मक आस्था-भाव भी है, मिथकीय नायकों-प्रतिनायकों की चारित्रिक विशेषताएँ भी जिन्हें लगभग उसी रूप में स्वीकार्य हैं, जिनका सामूहिक अवचेत भी निश्चित नहीं पड़ा है, जिनकी मूल्य-दृष्टि भी प्रसरतः धर्म-नैतिक है; फिर भी जिन्होंने मिथकों को कूट-स्थायी रहस्यों में मुक्त करके, अपने युग की वाञ्छनीयताओं के सन्दर्भ में अधिक तर्क-संगत तथा विश्वास्य बनाया है। अतः इनकी रचनाओं के कथात्मक रूप-विधान में तो मिथकीय ढाँचे का अपरिवर्तित उपयोग उपलब्ध होता है, लेकिन इनके मिथकीय पात्र और घटना-सन्दर्भ अधिक मानवीय हो गए हैं। हिन्दी में राष्ट्रीय सांस्कृतिक चेतना के प्रारम्भिक आधुनिक कालीन लेखकों से लेकर यौधेयशरण गुप्त तक ने मिथकों का अवलम्ब प्रायः इसी धरातल पर ग्रहण किया है। चूँकि इस काल की रचनाओं का मुख्य स्वर हिन्दू पुनरुत्थानवादी है, इसलिए मिथकों के प्रति इनका अंधापूर्व भुकाव स्वाभाविक है। यही कारण है कि इस काल में विपुल-मात्रिक पौराणिक साहित्य रचा गया। हिन्दी के प्रथम नाटक के रूप में जिन दो नाटकों की चर्चा प्रायः की जाती है वे भी (विश्वनाथ सिंह का 'आनन्द रघुनन्दन' और गोपाल चन्द्र का 'महुंग') इसी नोटि की मिथकीय,

रचनाएँ हैं। भारोन्दु का 'सत्य हरिश्चन्द्र' भी परम्परागत मिथक-निर्वाह का सुन्दर उदाहरण है। इसी प्रकार कविता के क्षेत्र में गुप्त जी की 'पंचवटी', 'जयद्वय-वध', 'माकेत' आदि, हरिऔध की 'प्रियप्रवास' और 'चंदेही-कनवास', विद्यारामदशरथ गुप्त की 'नकुल' और 'गीता-सवाद', रामचरित उपाध्याय की 'रामचन्द्र-चन्द्रिका', नवीन की 'उर्मिला' जैसी अनेक काव्यकृतियों में मिथकों का परम्परा-सम्पन्न मगर सुगानुरूप किंचित परिवर्तित उपयोग उपलब्ध होता है। उदयशंकर भट्ट के तीनों गीतानाट्य — 'मत्स्यगंधा', 'विद्वामित्र' और 'राधा' पुराण-मिथकीय सुन्दरियों की कथा कहते हैं और मूल्यप्रधान प्रेम की प्रतिष्ठा करते हैं। हिन्दी साहित्य में पुनरुत्थानवादी सांस्कृतिक प्रवृत्ति की समाप्ति के साथ ही इस स्तर का मिथकोपयोग भी समाप्तप्राय हो गया; फिर भी जगदीशचन्द्र माथुर का अन्तिम नाटक 'दत्तारथ-नदन' प्रमाण है कि धर्म-प्रधान आधुनिक समाजों में इस धारा का पूरी तरह भूख जाना सम्भव नहीं।

2.4.3 मिथकों का सर्वस्तरीय संशोधित उपयोग

सही रचानागर के लिए मिथकों की सार्यवता परम्परा-मण्डन या धारणीय आदर्श-प्रतिष्ठापन में नहीं, युगीन मूल्य के उद्घाटन और सजटित मानसिकता के रेखांकन में होती है। इसलिए उसके द्वारा प्रयुक्त मिथक पुराना अर्थ और सन्दर्भ उतना नहीं रखते जितना कि समकालीन। मिथकों को काट-छाटकर या संशोधित विस्तार देकर उसके माध्यम में नयी संवेदना को वाणी देने की प्रवृत्ति आज हिन्दी में सर्वाधिक मुखर है। यह प्रवृत्ति बौद्धिक, विचार-विश्लेषण प्रधान तथा मनोवैज्ञानिक अधिक है और एकाधिक विचारधाराओं से प्रभावित है। इसकी समर्पण शुरुआत चायब 'कामायनी' से हुई थी। कामायनी की कथा का सधान तो प्राचीन मिथकीय मामग्री में किया जा सकता है मगर प्रसाद ने उसके आन्तर-बाह्य में, अपनी रचनात्मक अपेक्षा के अनुसार, कुशलता से संशोधन किया है। उनका मनु पिछला मनु न होकर उस सक्रमण-काल का मनु है जिसमें भारतीय समाज सांस्कृतिक अथवा समूह-सम्पन्न जीवन-मूल्यों से कटकर औद्योगिक तथा समाजिक होने की दिशा में अग्रसर हो रहा था। इसी प्रकार केदारनाथ मिश्र प्रभात की 'कँकेयी' में दशरथ और कँकेयी दोनों ही समकालीन घटपड़प्रधान राजनीति की विह्वलनाओं के सवाहक हैं। दिनकर के 'कुल्लेज' का सुधिधिर भयानक महायुद्धों के दुष्परिणामों से आतंकित होकर "इतिहास के अध्याय पर" रोता है और रसेल की मानवतावादी चेतना का प्रसार करता है; 'रश्मिराशी' का कर्ण अन्ध सन्तान होने और जाति-भेद के समान्तरिक द्वन्द्व की भोगता है; 'उर्वशी' का पुरुषवा पायिब-अपायिब के प्रश्न से अतिक्रान्त है तो उसकी सम्मोहना सर्वश्री विशुद्ध नारीत्व का समर्थन-पक्ष है। इसी प्रकार केंदरनारायण का आत्मजयी, भारती का 'अन्धा युग' और 'बनुप्रिया', नरेश मेहता का 'संजय की एक रात', नागार्जुन का 'प्रस्माकुर', दुष्यन्त कुमार का 'एक कठ वियपायी', आरमी प्रसाद सिंह का 'सजीविनी' — इत्यादि मिथक के कलेवर में नई प्रकार की समकालीन समस्याओं की सजटितता का विश्लेषण करते हैं। नाटकों में माथुर का

'पहला राजा' सुरेन्द्र वर्मा का 'द्रोणदी', शंकर शेप का 'अरे मायावी मरोवर', गिरिराज किशोर का 'प्रजा ही रहने दो' यदि मिथकीय प्रयोग की नवेलता के सुन्दर उदाहरण हैं तो उपन्यासों में चतुरसेन शास्त्री के 'वय रक्षामः' और हजारीप्रसाद द्विवेदी के 'पुनर्नवा' से लेकर नरेन्द्र कोहली के 'अवसर', 'दीक्षा' आदि रामकथात्मक उपन्यासों तक में इस प्रकार के कई महत्त्वपूर्ण प्रयोग किए गए हैं। लक्ष्मीनारायण लाल का 'एक सत्य हरिश्चन्द्र' तो इस प्रयोग का अप्रतिम उदाहरण है जिसमें नाटक में नाटक की पद्धति से मिथक को निभाया ही नहीं गया है बल्कि समकालीन राजनैतिक विसंगतियों में जिया अधिक गया है। वास्तव में उक्त सभी रचनाओं में मिथकीय पात्रों, घटनाओं, मूल्य-मानकों और परम्परागत विचारों को इस प्रकार नये मोड़ दिये गए हैं कि वे आज के कटु यथार्थ बन गए हैं। इनके रचनाकारों की मिथक-चेतना में सतुलन, आलोचनात्मक असम्पृक्ति तथा प्रयोग-शीलता का अद्भुत कलात्मक समन्वय उपलब्ध होता है।

2 4 4 मिथकों का खण्ड-खण्ड उपयोग

हिन्दी के अनेक रचनाकारों ने अपने लेखन में कलेवर या ढाँचा तो सामाजिक या ऐतिहासिक रखा है मगर अपनी रचनाओं के बीच-बीच में मिथकीय सदस्यों को उठा कर, अन्तर्वस्तु तथा अभिव्यक्ति को नये आयाम दिए हैं। उदाहरण के लिए जगदीश चन्द्र माथुर ने 'कोणार्क' नाटक में सूर्य और कुन्ती के मिथक को कलाकार की प्रेरणा के सदस्य में प्रसंगवश इस्तेमाल किया है। शंकर शेप का 'एक और द्रोणाचार्य' भी इसी कोटि की सच-प्रिय नाट्य-रचना है। इसी प्रकार शिवप्रसाद सिंह ने 'गली आगे मुड़ती है' उपन्यास में, रामेश राधक के 'मुर्दों का टीला में' नागर के दोनों जीवनीपरक उपन्यासों ('मानस का हम' और 'स्वजन-नयन') और हजारी प्रसाद द्विवेदी के लगभग सभी उपन्यासों में इस प्रवृत्ति को लक्षित किया जा सकता है। कुछ मिथकीय घटनाओं को लेकर स्वतंत्र कविताएँ भी लिखी गई हैं—जैसे दुष्यन्त कुमार की 'दिग्विजय का अक्ष'। लम्बी कविताओं में मिथकीय प्रसंगों का संयोजन आम बात है।

2 4 5 मिथकों का विपरीतात्मक उपयोग : मिथक-भंजन

इसमें सदेह नहीं कि मिथक-विपर्यय या मिथक-भंजन से मिथकीय सामूहिक अवचेत का उग्र एवं सीमित व्यष्टि-अवचेत में प्रतिक्रियात्मक स्थानान्तरण हो जाता है; मगर रचनाकार कई बार मिथक को तोड़कर भी अपने कथ्य की प्रभावशाली दंग से अभिव्यक्त करता है और कर सकता है। हिन्दी में यह प्रवृत्ति बहुत नगण्य है। इसके कुछ स्फुट उदाहरण, चित्तेश्वर विसंगतिभूलक नाट्य-रचना के सदस्य में, उपलब्ध होते हैं। शंकर शेप के नाटक 'कोमल-गाधार' में गाधारी के परम्परागत मिथक को तोड़कर उसे उल्टा अर्थ दिया गया है—पुरुष-प्रधान समाज में प्रवर्तिता नारी का अर्थ, जो प्रतिकार की भावना से आँखों पर पट्टी बाँध लेती है। इसी प्रकार रमेश वक्षी के 'देवयानी का कहना है' में देवयानी यद्यपि मिथक-पात्र न होकर नितान्त आधुनिक है

तथापि उसकी पात्र-रचना में अर्थ-विषयमें बहुत स्पष्ट है। मिथक में देवगुरु बृहस्पति का पुत्र कच असुर-देश मुकाष्याय से सजीवनी विद्या प्राप्त करने के लिए मुक्त-मुता देवयानी से प्रेम करता है और स्वार्थ-सिद्धि के वाद उसे छोड़कर चला जाता है; मगर इस नाटक की देवयानी ही सम्भोग के बाद अपने प्रेमी को-अस्वीकार कर देती है और परम्परागत मर-नारी सम्बन्ध को कपड़ों की तरह उतार बदलने का समर्थन करती है। नक्षमीनारायण साल के 'एक सत्य हरिश्चन्द्र' की बौद्धा भी आप और भय को विश्वाभित्री शोषण की शक्ति मानती है और रोहित सारी कथा को झूठी साबित करता है। रामेय रामव के 'स्वर्णभूमि का यात्री' में गांधारी जाँचों की पट्टी खोल देती है, पाण्डवों की कीर्ति पतित हो जाती है, पांचाली को रूप-ज्वाला से घर में आग लगाने वाला सिद्ध किया जाता है, व्याप की दृष्टि में इन्द्र और कुते को समान समझा गया है, वृद्ध कृष्ण अपने पुत्र माम्ब के कोढ़ी हो जाने पर साधारणतम व्यक्ति की तरह पीड़ित दिखाये गए हैं—भ्रमक जाति के लुटेरे उनकी पट्टगहिणी हविमणी को उठाकर ले जाते हैं और यह समाचार सुनकर अर्जुन सिर्फ इतना कहकर रह जाते हैं—“गाँडीवधन्वा ! तुम भी तो वृद्ध हो गए हो ? समय क्या नहीं करता ?” निराशा ने 'कुङ्कुमुत्ता' के आत्मश्लाघापरक कथनों में मिथक-भजन किया है और मुक्तिबोध ने ब्रह्मदेव चन्द्रमा के मिथकीय विम्व को तोड़ कर ('ओ काव्यागमन् कणिधर !') उसे विलासी तथा दाँहरे चरित्र वाले शोषक के रूप में चित्रित किया है, “चार टपकाती हुई आत्मा की कुतिया” (एक अरुण शून्य के प्रति) भी उनकी कविताओं में उपस्थित है जो आत्मा-परमात्मा के मिथकीय नियति-बाव का मजाक उड़ाती है।

किसी भी रचनाकार के लिए मिथक-भजन साहस ही नहीं दुम्माहस का काम भी होता है—खास तौर पर उन समाजो-संस्कृतियों में जहाँ मिथक के साथ छेड़-छाड़ को अर्थ-द्रोह और अमर्यादित कर्म माना जाता है।

2.4 ॥ मिथक का अप्रस्तुत-विधान के स्तर पर उपयोग

अप्रस्तुत के प्रस्तुतीकरण के लिए अधिक स्तर पर भी बहुत से रचनाकार मिथकीय शब्दों का उपयोग अकसर करते हैं। ऐसे शब्द बहुत संशस्त होते हैं क्योंकि वे स्थितियों, समयानुभवों, मनोदशाओं, मूल्यों, जीवन-दृष्टियों, वास्तविकताओं, घटनाओं आदि के संक्षिप्त एवं सरलकृत पर्याय बन कर आते हैं। 'युधिष्ठिर', 'अहिल्या', 'शिवरी', 'द्रोणानार्य', 'सीता-मावित्री', 'महाभारत', 'वनवास', 'लाक्षागृह', 'नियोग' आदि संकटों शब्द अपनी नामात्मकता के पीछे बहुत कुछ छिपाये रहते हैं। वाक्यों अथवा वाक्य-संछेदों में भी मिथकीय संयोजन किया जाता है। उदाहरण के लिए मुक्तिबोध ने अपनी काव्य-भाषा में “शास्त्रलि वृक्ष तले उद्विग्न सखे दुर्धर अर्जुन” का चित्र खींचकर ('मेरे सहचर मित्र') उसे तुलसी-वन में लगी आग पर चिन्ता करते हुए इसलिए दिखाया है क्योंकि सामाजिक परिवर्तन की जरूरत को आहत आकाशाओं और उत्तेजित विचारों

का सदर्म दिया जा सके। इसी प्रकार यह मित्र करने के लिए कि आज हम से कैसे अपना ही व्यक्तित्व जो जाता है जो आत्मन्वीक्षण के क्षणों में हमें फिर से मिलता है, उन्होंने “वैदिक ऋषि मुनियों के शाश्वत पिता अजीमर्त” का प्रयोग किया है (अंधेरे में)।

2.4.7 मिथक का मिथक-निर्माण के स्तर पर उपयोग

बहुत से विद्वानों की धारणा है कि लेखक या कलाकार अपनी रचनात्मकता को समृद्ध करने के लिए या व्यापक अमूर्त को मूर्त करने के लिए अपना नया मिथक-निर्माण भी करता है। इसके समर्थन में या तो अंग्रेज कवि ब्लेक का उदाहरण दिया जाता है या मिथकीय सगोथनों को ही मिथक-निर्माण मान लिया जाता है। वास्तव में, जब कोई रचनाकार अपनी कलाकृतियों को किन्हीं नयी कथा-स्थितियों का नाटकीय रूप प्रदान करता है और उसका यह प्रयोग साहित्य-जगत में प्रसिद्ध हो जाता है तब उसके प्रयोग को मिथक-वत् प्रसिद्धि और स्वीकृति मिल जाती है। उदाहरण के लिये अंग्रेज की ‘अमाध्यवीणा’ में प्रियवद और राजा की कथा एक मिथकीय रूप धारण कर चुकी है। यही स्थिति मुनिबोध के ‘ब्रह्मराक्षस’ और ‘बाव्यात्मन् फणिधर’ की है। इस अर्थ में कहा जा सकता है कि मिथक-निर्माण के स्तर पर भी मिथकोपयोग किया जा सकता है, लेकिन ऐसे मिथकों का आविर्भाव रचनाकार की अपनी कल्पना से पहले होता है, बाद में वे विशेष बुद्धिजीवी वर्ग के सामूहिक अवचेतन में बँठ जाते हैं। सामान्य सामाजिक अर्थ में भी कभी-कभी किन्हीं चमत्कारी व्यक्तियों (धर्म-गुरुओं, पीर-पैगम्बरों) के महिमा-गान के सदर्म में नये मिथक निर्मित हो जाते हैं, लेकिन बहुत कम रचनाकार ऐसे मिथकों को उपयोग करते हैं क्योंकि ये मिथक सम्प्रदाय-विशेष का दायित्व अधिक करने लगते हैं।

2.5 ‘समकालीन मिथक’ की अवधारणा

इधर, दो दशकों से, ‘समकालीन मिथक’ (काटेम्परेरी मिथ) की अवधारणा भी उभर कर सामने आयी है—छास तीर से सक्षण-विज्ञान या संकेत-विज्ञान (सीमिऑ-लॉजी) के क्षेत्र में। इसने मिथक की परम्परावादी धारणा को तोड़ा है। मार्क्स ने मिथक को उत्क्रमणात्मक (इनवर्टेड) माना था और यह सिद्ध किया था कि वह ‘समाजैतिहासिक’ को ‘प्राकृतिक’ में बदलती या प्रतीपत्ति करती है। दुर्लूम ने उसे ‘सामूहिक प्रतिनिधिकरण’ की शक्ति के रूप में देखा था और पत्रकारिता के अनाम वक्तव्यो तथा विशासनवाजी में उसी के प्रतिविम्ब की स्वीकार किया था। युग आदि मनोवैज्ञानिकों ने भी उसके सामूहिक आधार पर बल दिया था। लेकिन ‘समकालीन मिथक’ का अर्थ है मिथक को असातत्य में देखना, प्रवृत्तात्मक वृत्तान्तों की अपेक्षा वाक्य-वर्षों में रेखांकित करना; सांस्कृतिक अर्थवत्ता से हट कर वाक्यगत अभिधा और लक्षणा (डिनादेशन एण्ड कोनोटेसन) के

सम्बन्ध-मूत्र या संकेत को पकड़ना—अर्थात् भाषिक संकेत के रूप में ग्रहण करना। रोला बारथ इसे “वैचारिकता और पदव्यात्मकता को जोड़ना” कहते हैं।¹ अब उनका विचार है कि ‘मिथकीय’ को गमझने का मतलब “मिथकी में नयाव हटाना नहीं बल्कि स्वयं ‘प्रतीकात्मक’ को चुनौती देने के लिए ‘संकेत (साधन)’ को अनिवार्यतः भ्रष्ट करना है।”² यह मूर्तीकरण के स्तरों का, या पदव्यात्मक लोवीकरण की अवस्थाओं का जायजा लेना है।³ वामन ने रोला बारथ संकेतवादियों से भी आगे जाकर कहते हैं कि ‘मिथकीय संदेश’ का मतलब ‘विषय’ को समझना नहीं, ‘विषय’ को बदल देना है—“मेरा कहने का मतलब यह है कि ‘मिथकीय’ (दि मिथिकल) तो सर्वत्र उपस्थित रहता है।”⁴ ‘मिथकीय संदेश’ को अब फिर से उन्ही पैरों पर खड़ा करने की जरूरत नहीं है—कि उसके नीचे अभिधा हो और ऊपर संज्ञा, या मतलब पर प्रतीति हो और गहरे तल में बर्ग-स्वाधर्म—बल्कि उससे नये विषय (ऑब्जेक्ट) को पैदा करना है; और यही वह प्रस्थान-बिन्दु होगा जहाँ एक नया विज्ञान पदार्पण करेगा।⁵ रोला बारथ के कहने का सार यह है कि मिथकीय भाषा सर्वाधिक सकुल (धिक) होती है और जब तक मानवीय अभिव्यक्ति बनी रहेगी तब तक उसका विस्तारण (वर्धन) के रूप में होता रहेगा। निश्चित रूप से निरुक्षण की प्रक्रिया में, और उससे भी ज्यादा पाठ-पठन की प्रक्रिया में मिथकीय भाषा-रावों का भगार महत्व है।

1. रोला बारथ, डमेज-म्यूजिक-टेक्स्ट (ग्लासबो, फ्रीताना प्रेस, 1982), पृ० 168।

2. वही, पृ० 169।

अध्याय—दस

फंतासी और परिवर्तन-परिमार्जन

1 फंतासी

रचना की प्रक्रिया में, बाह्य का आत्मसात्करण करते समय, रचनाकार के मन पर जो धूम्रमे और रहस्यात्मक कल्पना-चित्र या स्वप्निल प्रभाव उभरते हैं, अभ्यन्तर के बाह्यीकरण के दौरान वह उन्हें भी गहरो में इस प्रकार उपस्थित करता है कि वे उसके अभिव्यक्ति-पक्ष का स्वाभाविक माध्यम बन जाते हैं। इसे आजकल फंतासी-तकनीक कहा जाता है। वास्तव में यह कोई नयी बात नहीं है क्योंकि फंतासियों को निर्मित करना मनुष्य के शैशव-स्वभाव का अभिन्न अंग है। नीलम देश की परी की फंतासी में वह स्वयं ही राजकुमार होता है। रचनाकार के भीतर छिपा हुआ वह 'दिशु' ही साहित्यिक फंतासियों का निर्माण होता है।

1.1 फंतासी का अर्थ

इस प्रकार फंतासी मूलतः मनुष्य की, विशेष प्रकार की कल्पना-शक्ति है जो सामान्य तथा संगत कल्पना की अपेक्षा अधिक असंयमित होती है, वह दिवास्वप्नात्मक या दुस्वप्नात्मक मानसिक बिम्ब भी है, मायावरण भी है, स्वप्नशीलता की पूरक मनोवैज्ञानिक जड़रत भी है, एक सदृशनात्मक विचार भी है जो किसी ठोस आधार पर टिका हुआ नहीं होता, मौज अथवा सनक भी है, उम्दा अन्वेषण भी है, साहित्य-सृजन में ढल कर वह "एक कल्पनाप्रधान और मनमानी रचना का रूप धारण करती है जो खाल तौर से उत्तिप्रकृतिक जप्यक उत्त्यापनिक चत्तमत्थोऽयं चरित्रों से सज्जन्त रसनी है।"¹ इसीलिए फंतासी और मिथक में घनिष्ठ सम्बन्ध होता है। हम पहले ही

1 दि रेंडम हाउस डिक्शनरी ऑफ इंग्लिश लेग्ज (बम्बई, तुलसी साह एट प्राइजर्ज, 1970), पृ० 515।

स्पष्ट कर चुके हैं कि मिथक मनुष्य की सामूहिक या राष्ट्रीय या जातीय कंतासियों का ही दूसरा नाम है। आज फतासी का वह उत्स उससे छिन चुका है; इसलिए हम कह सकते हैं कि वह मिथक से भिन्न है।

फतासी का सही अर्थ स्वप्नचित्र है। अग्रेजी में इसके लिए 'फंटेसी' शब्द का व्यवहार किया जाता है जो "यूतानी शब्द 'फंटेसिया' से बना है जिसका अर्थ है मनुष्य की वह क्षमता जो सम्भाव्य समार को रचती है स्वतः स्फूर्त तरीके से भी और किसी गाय के उत्पन्न होने पर भी। यह सम्भव है कि किसी समय इस योग्यता का व्यापक विकास नहीं हुआ था और लोग अपने दिवा-स्वप्नों को वास्तविक सदर्शनार्थ, शकुनो अथवा वेद-प्रकटीकरण के रूप में ग्रहण करते थे।" "बायबीय शून्य को स्थान-नाम या नाम देने की इस क्षमता में कवियों, नाटककारों और चित्रकारों को बहुत देर से चक्कर में डाल रखा है मगर मनोविज्ञान के स्तर पर इसे औपचारिक अध्ययन का विषय बनाना बीसवीं शताब्दी में ही सम्भव हो सकता है। सम्प्रति इसे लगभग 'दिवा-स्वप्न' का पर्याय मान लिया जाता है।" 1 व्यापक मनोवैज्ञानिक अर्थ में फतासी का सम्बन्ध उसके विचार-प्रवाह और उसकी चक्षु-विम्बात्मक अभिव्यक्ति के साथ है। अतः यह एक संजटित माहुर्यात्मक कार्यिकी है जिसमें पिछनी कोई घटना किसी कल्पित घटना के साथ जुड़कर रावेबनो तथा अनुभूतियों को स्वप्नचित्रों में बदल देती है।

1.2 फतासी : मनोवैज्ञानिक दृष्टि

मनोविज्ञान में ग्राहण से लेकर आज तक फतासी पर, व्यवहारवादी प्रक्रिया के रूप में, बहुत विचार किया गया है और यह भी बताया गया है कि किन उद्दीपकों के प्रभाव से प्रेरित तथा कीटम जैसे कवियों में फतासीपरक विचारण की प्रक्रिया, उनके शैशवानुभवा से जुड़ कर कविता में व्यक्त होती थी। फ्रायड ने सम्पूर्ण साहित्य-मृज्ज को फतासी ही का एक प्रकार माना है और विचारों के विरंचन में इसे महत्वपूर्ण स्थान दिया है। कुछ मनोवैज्ञानिकों का विचार है कि फतासी में बाह्य जगत को समझने की अन्तर्दृष्टि अधिक प्राप्त होती है, और यह एक ऐसी धारणा है जो साहित्यिक शिक्षण में भी प्रासंगिक ठहरती है। मनोवैज्ञानिक सियर का समानेगी मत है कि फतासी को सञ्ज्ञात्मक निपुणता (जॉग्निटिव स्किल) ही समझना चाहिए जो तादात्म्य अनुकरण तथा क्रीडा-भाव के कारण अधिक विकसित होती है। उनके अनुसार इसका सम्बन्ध व्यक्ति के अह के साथ ज्यादा होता है और यह सूक्ष्म विचारों के सम्प्रेयण को सुगम बनाती है। 2

1. जेरोम० एन० सिगर, फंटेसी, इन्गाइन्लोपीडिया ऑफ सोशल साइंसिज (न्यूयार्क, मॅनहटन एण्ड फ्री प्रैस, 1968), पृ० 327।

2. वही, पृ० 331-32।

1.3 सर्जन-व्यापार और फंतासी

चूँकि मनोविज्ञान में एक तो फतासी को शिशु-मूलक कार्यान्वयन के रूप में देखा जाता है, दूसरे उसे दिवास्वप्नो तक सीमित कर दिया जाता है और तीसरे पर्यावरण या संस्कृति के परिप्रेक्ष्य में उसकी भिन्नता पर विचार नहीं किया जाता; इसलिए साहित्यिक मिसृक्षण में उमकी भूमिका को दूर तक समझने में सहायता नहीं मिलती। समकालीन साहित्य और समीक्षा-शास्त्र में फतासी एक विनिष्ट पारिभाषिक बन गया है जो विशेष प्रकार के साहित्य और अभिव्यक्ति के उपकरण के लिए प्रयुक्त किया जाता है। इसके बावजूद उमका स्वप्नचित्रारम्भक अर्थ यहाँ सुरक्षित है। हिन्दी के पारिभाषिक कोशों में फतासी को स्वप्न-चित्रमूलक साहित्य कहा गया है जिसमें 'असम्भाव्य सम्भावनाओं' को प्राथमिकता दी जाती है। यह भी बताया गया है कि इस प्रकार के साहित्य के तीन प्रयोजन हो सकते हैं—“मनोरञ्जन, यथार्थ से पलायन, और सदीप मानव एवं उसके द्वारा निर्मित शोषयुक्त संसार के प्रति नया दृष्टिकोण उपस्थित करना।”¹ इस कोश में देवकीनन्दन खत्री के उपन्यासों के हवाले से यह स्पष्ट किया गया है कि पहले दो प्रयोजनों की सिद्धि करने वाले साहित्य तो हिन्दी में है, मगर तीसरे प्रयोजन की दृष्टि से लिखे गए साहित्य का हिन्दी में अभाव है, जबकि पश्चात्य भाषाओं में स्विफ्ट की 'गुलीवर्ज ट्रेवल्स', वाल्टेयर की 'कांटीद', बटलर की 'एरेहवान', आर्बल की 'एनिमल फॉर्म' आदि कथा-प्रधान और रोचक औपन्यासिक कृतियाँ इस प्रयोजन से लिखी गई फतासीमूलक रचनाएँ हैं।

1.3.1 वास्तव में 'चन्द्रकान्ता' और 'गुलीवर्ज ट्रेवल्स' जैसी कृतियों को ही फतासीमूलक रचनाएँ मान लेना भ्रामक है, साहित्यिक फतासी के महत्व को अवमूल्यित करना है। आज इस प्रकार की रचनाएँ नहीं लिखी जा रही हैं फिर भी कविताओं, कहानियों और उपन्यासों में—रोचकता की अपेक्षा कहीं अधिक गहरे स्तर पर—स्वप्न-चित्रों को लक्षित किया जा सकता है। फतासी को मिसृक्षण की प्रक्रिया की एक सक्रिय शक्ति मान कर ही उमके साथ न्याय दिया जा सकता है। हर रचनाकार नहीं न कहीं फतासी से काम लेता है; यह और बात है कि इसकी प्रतीति उन्हीं रचनाओं में स्पष्ट होती है जिनमें इसका उपयोग तकनीक अथवा 'फॉर्म' के स्तर पर भी किया जाता है। एक तो दोनों स्तरों पर फतासी का निर्वाह कठिन होता है, इसलिए फतासी परक रचनाएँ मर्यादा में कम लिखी जाती हैं; और दूसरे कोई भी रचना पूरी तरह फतासी नहीं होती बल्कि उमके वही अंश फतासी में अभिव्यक्त किये जा सकते हैं जिनका आकलन फतासी मूलक चिन्तन-प्रक्रिया में पहचान किया गया हो, और ऐसा समझ लेने पर प्रत्येक गम्भीर रचना में फतासी के अंशों को एकत्रित जा सकता है—चाहे वह 'कामायनी' हो, 'अंधेरे में' हो, 'एक और बिन्दु' हो, 'कफन' हो, या 'एक चूहे की मौत', या अपने-

अपने अजनबी' या 'एक चिथड़ा मुख'—कोई भी ऐसी रचना जो अनुभव के घरातल पर 'साकेल' की तरह एक-पक्षीय और अभिव्यक्ति के घरातल पर गपाट वृत्तान्तमयी नहीं है; बल्कि जिसमें तीव्र अन्तर्द्वन्द्व और सजटिल भावों-विचारों की उपस्थिति है, और तदनुरूप मूर्त-विधान की भी।

1.3 2 प्रायः देखने में आता है कि जो रचनाकार अपने गुप्त की विटम्बनात्मक विसंगतियों पर ही नहीं रुकते, स्थिति-विपर्यय की पकड़ने के बाद, काम्पावस्था या द्रष्टव्य स्थितियों की ओर भी उन्मुख होने हैं, जिन्हें विश्वास है कि कल आज जैसा नहीं होगा, वे कलातियों से अधिक काम लेते हैं—सोचने और कहने के दोनों स्तरों पर। इसीलिए मुक्तिबोध के अनुसार ".... फेंटेसी में मन की निगूट वृत्तियों का अनुभूत जीवन-समस्याओं का, इच्छित विश्वासों और इच्छित जीवन-स्थितियों का प्रक्षेप होता है"।¹ अतः सिमृक्षण की प्रक्रिया में कोई रचनाकार फतासी का आधार लेकर वस्तु जगत के तथ्यों और अपने प्रभावदात्मक आयत्नों को अधिकाधिक नेपथ्य में रखकर, तथ्यों की स्वानुभूत विक्षेपनाओं का स्पष्ट चित्रात्मक प्रक्षेप करना है। मुक्तिबोध जब बार-बार अपनी कविताओं में यह सकेत देते हैं कि उनके प्रतीक-विश्व आगामी के सपने फैलाते हैं तब उनके दृष्टतथ्य की फतासी परक सार्थकता स्पष्ट हो जाती है।

1.4 फतासी : मुक्तिबोध के हवाले से कुछ समाधान

हिन्दी के छायावादीतर साहित्य में मुक्तिबोध ने फतासी का सर्वाधिक उपयोग और विवेचन किया है। इसलिए सिमृक्षण में फतासी की भूमिका समझने के लिए पहले उनकी कविताओं में से एक उदाहरण देना और फिर फतासी सम्बन्धी उनकी अवधारणा को स्पष्ट करना समीचीन होगा। 'पता नहीं' शीर्षक कविता में उन्होंने काल्पनिकता के उद्भूत होने की स्थिति का एक घटनात्मक चित्र खींचा है जो उन्हीं के शब्दों में "यह कैसी घटना है" कि स्पष्ट की रचना है"—अर्थात् रचनचित्र या फतासी है। उसमें अप्रस्तुत को फतासी के रूप में इस प्रकार प्रस्तुत किया गया है—

मुख है कि मात्र धाँधें हैं वे आलोक-भरी
जो मत्त तुम्हारी चाह लिये हूँगी गहरी,
इतनी गहरी / कि तुम्हारी चाहों में अजीब हलचल,
मानो अन्जाने रत्नों की / अन्वेषचाली से चोरी में
घर लिये गये / निज में बसने, बस लिये गये।
तब तुम्हें लगेगा अकस्मात् /
ले प्रतिमाओं का मार, स्फूर्तियों का समूह / सके मन का

1 मुक्तिबोध, कामायनी एक पुनर्विचार, मुक्तिबोध रचनावली-4 (द्विबद्ध),
पृ० 216।

जो एक वना है अग्नि-व्यूह / अन्तस्तन मे
 उस पर जो छाये हैं ठण्डी / प्रस्तर मतहें
 सहसा काँपी, तडकी, टूटी
 औ भीतर का वह ज्वलत् कोप हो निकल पड़ा !
 उत्कलित हुआ प्रज्वलित कमल !
 यह कंसी घटना है... / कि स्वप्न की रचना है ।
 उस कमल-कोप के पराग-स्तर पर / खड़ा हुआ
 सहसा होता है प्रकट एक / वह शक्ति-पुरुष
 जो दोनों हाथो आसमान धामता हुआ
 आता समीप अत्यन्त निकट / आतुर उत्कट
 तुम को कंधे पर बिठला ले जाने किस ओर
 न जाने कहाँ व कितनी दूर !!¹

अब अगर इस कविताश को फंतासी-चित्र के निगूढार्थ से काटकर देखें तो 'तुम' स्पष्टतः मुक्तिबोध का वह अप्रस्तुत श्रोता है जिसके मुख से पिघल कर मुक्तिबोध ने जिसे अनेक कविताओं में गम्भीरता दी है। मुक्तिबोध उगे बता रहे हैं कि जब उसके हाथ में मित्र का हाथ होगा तब वही वरगद-छाँह फँलेगी और स्वर्ण उपा का उदय होगा (यह कविताश उसी उपा की फंतासी है)। उस उपा की आलोक भरी आँखें, अप्रस्तुत पाठक की मानसिक थाह के साथ इतनी गहरी हो जाती है कि पाठक-श्रोता के मन में हलचल मच जाती है, उसे लगना है कि वह अनजाने रत्नों की चोरी में धर-रुन लिया गया है। फिर अचानक उसे सपना सा दीखता है—कि उसके अन्तस्तल में जो अगारों का समूह था उस पर पड़ी हुई पथरीली तहें तडक-टूट गयी हैं और भीतर का अगर-पूज बाहर निकल पड़ा है। फिर दिखाई देता है कि एक अग्नि-कमल खिल उठा है जिसके बीचों-बीच एक विराट शक्ति पुरुष प्रकट हो गया है। उसने दोनों हाथों पर आसमान उठा रखा है, वह बहुत निकट आ रहा है, हमें कंधों पर बिठा कर न जाने कहाँ और कितनी दूर ले जाना चाहता है। सपना समाप्त होता है। प्रभाव छोड़ जाता है कि पता नहीं जिन्दगी अब कौन से क्षतरो से जुड़ेगी !

अबत कविताश और उमरा प्रारम्भिक अर्थ-ग्रहण कुछ प्रश्न छोड़ जाता है जिनका स्वरूप इस प्रकार हो सकता है —

1. इस फंतासी का वास्तविक वस्तु-पक्ष या निगूढार्थ क्या है ?
2. क्या वह वस्तु-पक्ष पूर्व-चिन्तित था ?
3. क्या शब्द-बद्ध रूप में उपलब्ध होने वाला वस्तु-पक्ष या स्वप्नचित्र वही है जिसका कल्पना में स्वप्निल आकलन किया गया था ।

4. मुक्तिबोध को फतासी-दित्य ने ऐसी कौन सी सुविधा प्रदान की है जो सरल प्रतीको या किसी अन्य मूर्त विधान से प्राप्त न होती?

1.4.1 इस फतासी के वस्तु-पक्ष या निगूढार्थ को मुक्तिबोध को अन्य कवि-ताओं और उनके गद्यात्मक वक्तव्यों की सहायता से ठीक-ठीक समझा जा सकता है। इसका सम्बन्ध मुक्तिबोध की मार्क्सवादी या समाजवादी दृष्टि से है और यदि इसकी अन्य गूढ़ कविताओं का ज्ञान हमें न भी हो (आखिर कविता को खुद ज्यादा बोलना चाहिये) तो भी विचारधारात्मक कविताएँ अपने सदस्यगत सम्प्रेषण के लिए अतिरिक्त पाठकीय ज्ञान की मांग करती हैं। अतः विचारधारात्मक सम्प्रेषण के अनुसार—मित्र का हाथ पकड़ कर, सुनहली उषा के आलोक में शक्ति-पुरुष के कन्धों पर बैठकर दूर की यात्रा पर निकलने का एक ही अर्थ हो सकता है। इकाई का समूह गे. या भारग का अगस्त में, या दृष्टि का भ्रमण में व्यक्तित्वान्तरित हो जाना और क्रान्ति के मार्ग से वर्गहीन समाज के कठिन तथा लम्बे सकल्प को पूरा करना। कविता के शेष फतासी मूलक उपवित्र इसी सकल्प में रंग भरते हैं। इस सकल्प की पूर्ति के लिए जरूरी है कि विद्रोही वर्ग के लोग अपने अनुभवों को संभारें, यथार्थ को पढ़ावें तर्क समानधर्मों बनकर क्रान्ति के समान-लक्ष्य की ओर उन्मुख हो सकें। 'स्वर्गीय उषा' उसी क्रान्ति या नवजागरण का सपना है जो बहुमुखी होकर हजार आँखों से परिवर्तन-कामी मनुष्य के मन में उल्लेख तथा उमंग भरता है। वह इस अपने में कम लिया जाता है और अब तक के अनजाने विचार-रत्नों को चुरा कर प्रतिबद्ध हो जाता है। 'चोरी' में प्राथमिक आशका का भाव निहित है। लेकिन धीरे-धीरे सामूहिक मुक्ति या क्रान्तिपरक विचारधारा का अग्निष्पूह, सदियों से जमी हुई सत्कार-पतों को फोड़कर भास्वर हो उठता है। फिर वह अग्नि समूह या 'ज्वलन्ती' एक 'प्रज्वलित कमल' में बदल जाता है। यह क्रान्ति का नव-निर्माणवादी पक्ष है, उसकी मानव-प्रेम से ओत-प्रोत कठोर कोमलता है। तभी उस प्रज्वलित कमल के केन्द्र में मुक्तिबोध का प्रिय शक्तिपुरुष उपस्थित होता है। "उक्त शक्तिपुरुष सर्वहारा जनक्रान्ति का अग्रदूत है जो मध्यवर्ग के मुक्ति को छटपटाते जनो को आत्मचेतस बनाता है और उनका वर्गापमार्जन करने के लिए सक्रिय रहता है।"¹

1.4.2 यह दावा करना तो बहुत गंमत होगा कि उक्त फतासी-चित्र का उक्त अर्थ ही अन्तिम है क्योंकि फतासी या विधान ही अर्थ की निरन्तरता के लिए किया जाता है, और फिर प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत की जितनी असंगति फतासी में होती है उतनी किसी दूसरे विधान में नहीं (मुक्तिबोध के शब्दों में "वह फतासी ही क्या जिसमें असंगति न हो?"); फिर भी इसके सभी अर्थ इसी वस्तु-पक्ष की घुरी पर घूमेंगे। क्या यह वस्तु-पक्ष मुक्तिबोध का पूर्वचिन्तित था? हाँ अगर यह अपूर्व चिन्तित होने का था

1. अशोक चक्रधर, मुक्तिबोध की वाच्य-प्रक्रिया (नयी दिल्ली, मंडकमलन (1975),

स्वतः स्फूर्त होने का आभास देता है तो इसका कारण इसकी प्रच्छन्नता, इसमें भाव-पक्ष की प्रधानता और फतासी-विधान की अपनी नियमशीलता है। पूर्वचिन्तित इसलिए है कि इसमें बाह्य जगत और कवि-चेतना के द्वन्द्व से विकसित वह अनुभव विद्यमान है जो मुक्तिबोध को मँथता रहा है और जिसे समुचित अभिव्यक्ति देने की कोशिश में ही वह यहाँ तक पहुँचे है। कला के तीन क्षणों (अनुभव, फँटेसी और शब्दबद्धता) का विवेचन करते समय उन्होंने फँटेसी को अनुभव की कन्या और कृति को फँटेसी की पुत्री कहा है। उनके अनुसार फतासी के क्षण में वैयक्तिक अनुभव बदल कर निर्वैयक्तिक हो जाता है, उसमें एक उद्देश्य समा जाता है जो फतासी की गतिशील रखता है। “बयो कलाकार को प्रतीत होता है कि उसकी बात सभी के लिए महत्वपूर्ण है? इसलिए कि स्थितिबद्ध और स्थिति मुक्त वैयक्तिकता का समन्वय उच्चतर स्थिति में पहुँच जाता है।”¹ इसके परिणामस्वरूप, वे प्रभाव जो पहले आभास-मात्र होते हैं, कवि के मानस-पटल पर “चित्रों की पाँत” बन कर उभरने लगते हैं और वह उन्हें “भाषा-प्रवाहित” करना चाहता है।

1.4.3 लेकिन रचनाकार द्वारा भावमय स्तर पर आकलित फतासी और शब्दबद्ध फतासी में भारी अन्तर आ जाता है। शब्दों में यँध कर ‘स्वप्न’ यथार्थ में बदल जाता है। “कला के तीसरे क्षण में फँटेसी का मूल मर्म, अनेक सम्बन्धित जीवनानुभवों से उत्पन्न भावों और स्वरो से युक्त होकर, इतना अधिक बदल जाता है कि लेखक उस पूरी फँटेसी को एक नयी रोशनी में देखने लगता है।”² मुक्तिबोध इन नयी रोशनी को ‘पर्सपेक्टिव’ कहते हैं। इसके परिणामस्वरूप फँटेसी में बहुत से नये तत्व सम्मिलित हो जाते हैं। स्वयं भाषा उन तत्वों में मुख्य है। फँटेसी यदि उपयुक्त भाषिक विधान का कारण होती है तो भाषा भी फँटेसी को सञ्शोधित-परिवर्तित करती है। भाषा में बँध कर फँटेसी को नाम-रूप मिलता है; और ज्योंही हम किसी चीज को नाम दे देते हैं त्यों ही वह अपनी अमूर्तता से कट कर मूर्त, नवल तथा भिन्न हो जाती है। अतः जो कृति हमारे सामने आती है वह फँटेसी-प्रसूत तो होती है, फँटेसी की प्रतिकृति नहीं।

1.4.4 फतासी का उपयोग लेखक को ऐसी सुविधाएँ भी देता है जो अन्य प्रकार का अप्रस्तुत-विधान नहीं दे सकता। उदाहरण के लिए मुक्तिबोध के उपर्युक्त कविताश्र में यदि फतासी का स्वप्नचित्रात्मक विधान न किया जाता तो यह कविता एक प्रकार का विचारधारात्मक प्रचार बन कर रह जाती, फतासी विहीन सूक्ष्मातिसूक्ष्म प्रतीक-योजना भी उसे इस सीमा से मुक्त न कर पाती। फतासी ने इसे विलक्षण कलात्मक समृद्धि प्रदान की है। जो लेखक प्रतिबद्ध होते हैं और वस्तु-पक्ष में प्रातिनिधिक

1. मुक्तिबोध, तीसरा क्षण (एक साहित्यिक की डायरी) मुक्तिबोध रचनावली—

4, पृ० 101

2. वही, पृ० 103

विचारों अथवा पात्रों की सृष्टि करते हैं, फंतासी उनकी पुनरावृत्तियों को ढक देने की और उनकी कृतियां नयी बनी रहनी हैं। फंतासी में वस्तुपक्ष को गौण रखकर उसे भावों की भाषा में ध्वनित करने की विनियोग क्षमता होती है। इस निगूढ़ता अथवा कलात्मक प्रच्छन्नता के प्रतिरिक्त, फंतासी में असंगति के द्वारा संगति-निदर्शन की सुविधा भी सर्वाधिक होती है। सामान्य जीवन में जो घटनाएँ, विचार या वस्तुएँ असंगत अथवा विरोधाभासी कही जाती हैं, फंतासी में वे ही संगति का उन्मेष करती हैं। यह संगति-सम्पादन उसके स्वप्नित स्वभाव के कारण सम्भव होता है, अन्यथा न कोई पुरुष अपनी सृजाओं पर आसमान उठा सकता है, न आग में कमल खिल सकता है—लेकिन मुक्ति-बोध की इन फंतासी में यह सब स्वप्न के स्तर पर घटता है और अर्थ की सम्भावना को बढ़ाता है। मुक्तिबोध के अनुसार फंतासी के उपयोग की सुविधाओं में एक यह भी है कि इसके द्वारा 'जिये और भोगे गए जीवन की वास्तविकताओं के वीरुद्ध अथवा मारभूत मिथ्याओं को अथवा जीवन-ज्ञान को, (वास्तविक जीवन-ध्वि उपस्थित न करते हुए) कल्पना के रंगों में प्रस्तुत किया जा सकता है।' लेखक वास्तविकता के प्रवीर्य चित्रण से बच जाता है। वह, संक्षेप में, ज्ञान-गर्भ फंटेमी द्वारा, सार रूप में जीवन की पुनर्रचना करता है।¹

2 लिखित का पुनर्लेखन - परिवर्तन-परिमार्जन

कहा जाता है कि रचना कभी खत्म नहीं होती। वास्तव में उसका एक अर्थ तो यह है कि कृति के आकार में बध जाने और प्रतीयमानतः "समाप्त" हो जाने के बाद भी सिमृक्षण की प्रक्रिया पाठ्यत्व में जीवित या जारी रहती है। दूसरा अर्थ यह है कि एक रचना के बाद भी रचनाकार दूसरी की ओर उन्मुख होता है, बल्कि नई धारों से वह एकाधिक रचनाओं पर एक साथ काम करता है और इस प्रकार उसका अनुभव-संक्रमण कई स्तरों पर बना रहता है, तीसरा अर्थ यह है कि सिमृक्षण की परिसमाप्ति या सिमृक्षित के आधिर्भाष के उपरान्त भी उसे स्थायी परितोष नहीं मिलता, अपने लिखित को संशोधित या परिवर्तित करने की इच्छा से वह मुक्त कभी नहीं होता—बावजूद इसके कि लेखन के दौरान भी वह काट-छाँट कर चुका होता है। यहाँ यह तीसरा अर्थ ही अधिक विचारणीय है—अर्थात् रचनाकार क्यों अपने लेखन का पुनर्लेखन (जिसमें संशोधन, परिमार्जन, परिवर्तन, भूल-सुधार आदि सब कुछ शामिल है) करता है और कब तक करता है ?

2.1. तीन प्रकार के साक्ष्य

इस सम्बन्ध में तीन प्रकार के साक्ष्य उपलब्ध होते हैं। पहला साक्ष्य उन लेखकों

वा है जो अपुनलेंखन में विश्वास रखते हैं—न केवल यह बताते हैं कि उन्होंने पुनलेंखन कभी नहीं किया, बल्कि पुनलेंखन को सहज लेखन का बाधक तत्व भी मानते हैं। उदाहरण के लिए नये रचनाकारों में हृदयेश ने 'हत्या' उपन्यास के लेखकीय वक्तव्य में इसकी सीधे समाप्ति के कारणों में एक यह भी बताया है कि—“अभी मैं उस अति-रिक्त सजगता से मुक्त भी था जो लेखन में एक विलम्बित तय उत्पन्न करनी है। बार-बार की परख और काट-छांट कला और शैली के नाम पर जिस कृत्रिमता से रचना को भर देती है, उपन्यास लेखन की उम्र ऊँचाई (?) से अभी मैं दूर था।”¹ यह धारणा, सैद्धान्तिक धरातल पर काफी हद तक बर्द्धस्वर्णवादी या प्रकृतवादी है, लेकिन व्यावहारिक धरातल पर अमनोवैज्ञानिक है। इसके विपरीत, दूसरा साधक उन लेखकों का है जो पुनलेंखन को डके की चोट पर स्वीकारते हैं और उसे अपने लेखन का साधक तत्व समझते हैं। उदाहरण के लिए 'दीक्षा' के विषय में नरेन्द्र कोहली का कथन है—“छाई सौ पृष्ठों के उपन्यास के लिए मैंने कम से कम एक हजार पृष्ठ लिखे हैं, दो बार टंकित करवाया है”। कारण आत्मविश्वास का अभाव नहीं है—, इस उपन्यास के प्रति ग्याय करने की भावना ही थी, लिखे को सुधारना और आगे लिखने का बल प्राप्त करना था। मैंने अपने आपको इनना प्रतिभाशाली कभी नहीं माना कि मोते-जागते जो कुछ लिख दूँ—वही अन्तिम प्रारूप हो जाए।”² तीसरा साधक उन लेखकों का है जो न चाहते हुए भी, किन्हीं भीतरी-बाहरी दबावों के कारण, पुनलेंखन करते हैं और हालाँकि यह उन्हें अप्रिय, कष्टप्रद तथा बेजायका कर्म लगता है फिर भी इससे वे बच नहीं पाते। उदाहरण के लिए थॉमस बॉल्फ ने 'दि ऑक्टूबर फेयर' में की गई काट-छांट के विषय में लिखा है—“पाण्डुलिपि में आमूल काट की आवश्यकता थी, लेकिन जिस प्रकार यह उपन्यास लिखा गया था और फिर जिस थकान ने मुझे आ घेरा था, उस सबने मेरी हिम्मत छीन ली थी”। काट-छांट करना मेरे लेखन का सर्वाधिक कठिन तथा स्वादहीन अंश रहा है। “किसी ज्वालामुखी के जलते हुए जावे की तरह अब कोई रचना किसी व्यक्ति के भीतर से पाँच वर्षों तक निकलती रही हो, जब वह अपनी रचनात्मक ऊर्जा को सफेद गर्मियों से उसकी सामग्री को—भले ही उसमें बहुत कुछ फालतू हो—भावावेशों की आग से चुका हो, तब अचानक ठण्डी चीर-फाड़ और निर्मम असम्पत्ति का उस अपनाता बहुत मुश्किल हो जाता है।”³ इस खूनी काम के विचार से ही मेरी आत्मा काँप उठी। जिन प्रसंगों पर मेरा मन जम चुका था उन्हें कत्ल करने से पहले मेरी आत्मा ने प्रतिक्षेप किया, मगर कत्ल तो करना ही था। और मैंने किया।”³ वस्तुतः यह तीसरा साधक भी

1. हृदयेश, 'हत्या' पर लेखकीय वक्तव्य, आधुनिक हिन्दी उपन्यास, सम्पा० भीष्म साहनी और अन्य (नयी दिल्ली, राजकमल प्रकाशन, 1980), पृ० 403।

2. नरेन्द्र कोहली, 'दीक्षा' की सृजन यात्रा (वही), पृ० 530।

3. थॉमस बॉल्फ, दि स्टोरी ऑफ ए नॉबिल, दि क्रिएटिव प्रोसेस, सम्पा० पितेतिन (पूर्वोद्धृत), पृ० 197।

दूसरे ही का एक प्रकार है। मूल साक्ष्य से ही तरह के हैं और उनमें भी दूसरा ही वास्तविक, विशाल-सम्मत, अनिवार्य, बहुपुष्ट तथा महत्वपूर्ण है।

2.2 अपुनलेखन की स्थितियाँ

2.2.1. पुनर्लेखन या सशोधन के बिना पूरी रचना को फटाटे से लिखकर प्रकाशन के लिए भेजने वालों की मस्ती बहुत कम है। जिन रचनाकारों ने इस प्रकार के वक्तव्य दिये हैं उनके कथन या तो अतिशयोक्तिपूर्ण हैं या फिर वे बताना चाहते हैं कि कोई अव्यक्त शक्ति, पता नहीं किस तरह, उनसे लिखवा जाती है; अतः उसने सशोधन का हस्तक्षेप कैसा? ऐसे रचनाकारों के उदाहरण पिछले अध्याय में दिये जा चुके हैं। इस आस्थावान् स्थिति के अतिरिक्त कुछ रचनाकार जब यह मानकर चलने लगते हैं कि सशोधन और पुनर्लेखन तो द्रौपदी का चीर है—ऐसे अपूर्ण को पूरा करना है जिसकी पूर्णता कभी सम्भव नहीं—तब वे अपूर्णता ही को हकीकत मानकर उससे छेड़-छाड़ करना पसन्द नहीं करते। पूछने पर वे यही उत्तर देते हैं कि—पुनर्लेखन करना तो बुरा, उन्होंने अपनी रचना को नोटकर कभी गड़ा तक नहीं (वेखें इस शोध-ग्रन्थ के परिशिष्ट में रमेश धर्मी का वक्तव्य)।

2.2.2. सशोधन या पुनर्लेखन न करने की एक स्थिति यह भी होती है जहाँ लेखक व्यावसायिक दृष्टि से काम लेता है और सम्भावनाओं की अपेक्षा भ्रम्यता पर अधिक निर्भर करता है। वह निश्चित कार्य को निश्चित समय पर समाप्त करने की उस पाबन्दी से ज्यादा सतर्पण ग्रहण करता है जो उसे पुनर्लेखन का अवसर नहीं देती। पत्र-पत्रिकाओं के लिए नियमित रूप में लिखने वालों में या पत्रकारिता की तरह का लेखन करने वालों में यह प्रवृत्ति सर्वाधिक पायी जाती है।

2.2.3. पुनर्लेखन को कृत्रिम प्रकार का बाधक कार्य मानने वाले भी अपुनर्लेखन पर अधिक निर्भर करते हैं। इस कोटि के रचनाकार नये को फट से नंगा कह डालते हैं और नैतिक बर्जनाओं की निरन्तर अवहेलना करते हैं। उन्हीं की जमात के कुछ अपेक्षाकृत सम्यक् लोग यह तर्क भी देते हैं कि 'कलम चल पड़ने' के धारा-प्रवाह में जो रच दिया जाता है उसका पुनरावलीक्षण व्यर्थ है, क्योंकि गतिशीलता को अगतिशीलता से नहीं पकड़ा जा सकता। यह विश्वास बहुत-से उच्चस्तरीय लेखकों में भी घर किये रहता है—खाम तौर से उनमें जो सृजन के विरल क्षणों की उपलब्धि को बौद्धिक मूल्यांकन के शिकजे से दूर तथा अछूता रखना चाहते हैं।

2.2.4. अतिलेखन में भी पुनर्लेखन की प्रक्रिया प्रायः गायब रहती है। वहाँ रचना का जो 'ट्राफ्ट' एक बार बना लिया जाता है उसी पर बेघड़क होकर चला जाता है। ऐसा रचनाकार यदि एक कृति के 'ट्राफ्ट' पर चलते-चलते उब्र जाता है तो दूसरी कृति (प्रायः किसी इतर विषय की) के 'ट्राफ्ट' पर काम करने लगता है। उदाहरण के लिए रागेय राधव पन्द्रह-बीस पृष्ठ तकरीबन रोज लिखते थे और दसों क्रम में, एक ही

दिन में, उपन्यास से कविता तथा कविता से कहानी या रेखा-चित्र या चित्रकला या अनु-बाद-कार्य या आलोचना आदि की ओर मुड़ जाते थे। ऐसे लेखकों के विषय में अक्सर इस प्रकार की प्रशस्तियाँ चल निकलती हैं कि अमुक रचना उन्होंने अमुक संक्षिप्तावधि में लिख डाली थी—“मैं स्तब्ध रह गयी। तो क्या आँख मूकते ही प्लेट तैयार ! ओर उससे भी आश्चर्यजनक मेरे लिए यह था कि तीन दिन में उन्होंने (राजेश रायच ने) उन लोहा-पीटो को, जो कभी एक स्थान पर बस कर नहीं रहते, ‘घरती मेरा घर’ उपन्यास लिख सबके मन में बसा दिया।”¹

2.2.5. जिस प्रकार प्रत्येक व्यक्ति अपने धर्म को शकल मिल जाने पर जमीन में कुछ इंच ऊपर उठ जाता है, उसी प्रकार लेखक-कलाकार भी रचना की समाप्ति पर आह्लादमय मुक्ति का अनुभव करता है; मगर कुछ रचनाकार इतने अधिक आह्लादित हो जाते हैं कि उन्हें अपनी ही कृति के अपना होने पर विश्वास नहीं होता। यह आश्चर्य-चकितता क्रमोद्देश रूप में हर रचनाकार को होती है, किन्तु इस प्रकार की आत्ममुग्धता का अतिरेक भी लिखित को सशोभित नहीं होने देता।

2.2.6. व्यक्तिगत जीवन में जो रचनाकार जितने निर्ग्रन्थि होकर सतुलित वापित्वो या लोकाचार में बड़े होते हैं, प्रायः देखने में आता है कि वे अपना लेखन-कार्य भी उतनी ही पीधता से, बिना मीन-मेख निकाले, सम्पन्न कर लेते हैं। उन्हें खाली समय मिला नहीं कि लिखने बैठ जाते हैं। ऐसे कई रचनाकारों ने रचनाएँ भी बहुत अच्छी दी हैं—बिना किसी खाम संशोधन का परिधय दिए। शायद रसखान की “ज्यों नागरी को चित नागर में” की तरह उनके विकल्पात्मक चिन्तन की प्रक्रिया, जीवन के क्रिया-कलापों में हिस्सा लेते हुए भी, मन में जारी रहती है। इसीलिए राजेन्द्र यादव ने पत्नी मन्नू भण्डारी के विषय में लिखा है—“और मन्नू की जिन बातों की मैं बहुत-बहुत इच्छा करता हूँ उनमें उनके लिखने का तरीका, उसकी सहजता और निर्व्याज आत्मीयता का प्रवाह है।” “किसी दिन कलेज से लौटकर जब वह कहती है, “आज लड़कियों के इन्तहाम थे, या पीरियड खाली था, सो लाइब्रेरी में जाकर मैंने एक कहानी पूरी लिख डाली”—तो मुझे अब आश्चर्य नहीं होता।”²

2.2.7. दूसरी ओर, विशिष्ट प्रयोजन का न होना, भाषिक निश्चिन्ता, पूर्वानुभव-निर्मलता आदि की स्थितियाँ भी ऐसी हैं जो पुनर्लेखन की आवश्यकता को बहुत घटा देती हैं।

2.3 पुनर्लेखन की स्थितियाँ

पुनर्विचार और पुनर्लेखन न करने वालों की अपेक्षा उन रचनाकारों की संख्या

1. सुलोचना राजेश रायच, पुन. (दिल्ली, सन्दर्कार, 1979-80), पृ० 56।

2. राजेन्द्र यादव, मन्नू भण्डारी, मेरा हमदम मेरा दोस्त, सम्पा० कमलेश्वर (नयी दिल्ली, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, 1975), पृ० 63।

नहीं अधिक है जो किसी-न-किसी स्तर पर हम कार्य में अनिवार्यतः प्रवृत्त होते हैं।

2.3.1. एक बहुत बड़ा वर्ष उन रचनाकारों का है जिन्हें रचना-प्रक्रिया के दौरान किये गए संशोधनों-परिवर्तनों के बावजूद यह लगता है कि ओ रचना छप कर बंट चुकी है उसमें ऐसा बहुत कुछ अनकहा रह गया है जो कि उनकी अनुभूतियों और विचारों में शामिल था। अज्ञेय ने तो इस 'जो कहा नहीं गया' पर दार्शनिक अंदाज़ की एक कविता भी कह डाली है। आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी बहुत सोच-मसमझ और विचार-गुनविचार के बाद इतिहास, मिथक-पुराण तथा प्राचीन साहित्य आदि के ढाँचे में जगन्यास-लेखन करते थे, मगर उन्होंने भी लिखा है—“‘पुनर्नवा’ जैसी है उसी पर विचार करना चाहिए, फिर भी मेरा मन बार-बार ‘जो नहीं हुआ’ उसकी ओर खिच रहा है; समा करें।”¹ उर्वशीकार दिनकर को भी ‘अकथनीय विषय’ का आह्वान सालता रहा है।² ‘यह पथ बधु था’ की रचना के बारे में नरेश मेहता का कथन है—“मेरे लिए कोई भी रचना आसान नहीं रही है। मुझमें रचना सिक्की नहीं जाती बल्कि बीतती है।”³ इसी प्रवृत्ति के कारण कुछ रचनाकारों की रचना-प्रक्रिया बहुत प्रदीर्घ हो जाती है। भगवती बाबू के ‘भूले-बिसरे चित्र’ और जगदीशचन्द्र के ‘धरती बन न अपना’ की शुरुआत और समाप्ति के बीच कमरा, उन्नीस तथा चौदह वर्षों का अन्तर है। विरह-साहित्य में इस अतृप्ति और पुनर्लेखन के पचावर, थॉमस बोलफ, हेमिंगवे, ब्रेख्त, वास्तोयव्स्की आदि के अनेक प्रमाण विद्यमान हैं। विषय की अकथनीयता, मानवीय क्षमता की सीमा, सर्वसम्पूर्णता की तलाश, अभिव्यक्ति के लिए प्रस्तुत का न मिल पाना, प्रकाशनों-सम्पादकों के तनाव, पारिवारिक तथा व्यावसायिक व्यस्तताएँ आदि अनेक कारण हैं जो पुनर्लेखन की प्रवृत्ति को दर्शन में लेकर अपराध-चेतना तक ये कई आपात देते हैं।

2.3.2. संशोधन और पुनर्लेखन की एक अत्यन्त उन्नत स्थिति यह भी होनी है जिसमें रचनाकार अपनी रचना को असंशोधनीय, अपुनर्लेखनीय अथवा अप्रकाशनीय समझकर उससे एक प्रकार का सम्बन्ध-विच्छेद कर लेता है। यह सम्बन्ध-विच्छेद जायज भी हो सकता है और नाजायज भी। जब रचनाकार किसी सर्वव्यापी गलती के कारण रचना को रोक लेता है—जैसे परीक्षण के बाद किसी गलत औषधि के वितरण को रोक देना—तब उसका यह कर्म उचित होता है। उदाहरण के लिए मूर्तिकार मार्बल्ड्सन ने वायरन को सामने बैठाकर उनकी एक आवक्ष-मूर्ति बनायी थी। उसे देखकर वायरन बहुत अप्रसन्न हुए—

1. हजारी प्रसाद द्विवेदी, पुनर्नवा : सम्मरण, आधुनिक हिन्दी उपन्यास, सम्पा० भीष्म माहनी और अम्य (नयी दिल्ली, राजकमल प्रकाशन, 1980), पृ० 361।
2. रामधारी सिंह दिनकर, उर्वशी (पूर्वोद्धृत) भूमिका।
3. नरेश मेहता, एक रचना की प्रतिरचना : यह पथ बधु था, आधुनिक हिन्दी उपन्यास (वही), पृ० 151।

“यह किसी मकुशन आदमी की मूर्ति है, मेरी नहीं।” उन्होंने कहा।

“किसी व्यक्ति को प्रसन्न दिखाने में क्या गलती है?” मूर्तिकार ने पूछा।

“प्रसन्नता और सकुशलता में जतनी ही दूरी है जितनी कि सगमरमर और मूर्तिका में। केवल मूर्तियों और मिथ्यात्मों को हमारे युग में सकुशलता नज़र आ गवनी है। क्या सचमुच मेरे चेहरे पर ऐसा कुछ नहीं है जो कड़वाहट, साहस और उत्ताप की कहानी बहता हो?” वायरन ने प्रश्न किया।

पार्वाल्डसन को अपनी गतियों का एहसास हुआ। नया कि सारी सृष्टि ही धोखा दे गयी। कुछ दिन बाद एक घनाद्वय उनकी मूर्तिशाला में आया। वह एक भारी रकम देकर उस आबस-मूर्ति (बस्ट) को खरीदना चाहता था। पार्वाल्डसन ने कहा—

“अगर आपने मूर्ति को नष्ट करने के लिए यह रकम पेश की होती तो मैं इसे सहर्ष स्वीकार कर लेता। लेकिन महोदय! मैं अपनी गलतियाँ नहीं बेचता।”¹

लेकिन अनुचित तब होता है जब कोई रचनाकार सर्वोत्तमता की असम्भव कामना की मनोग्रस्ति के कारण अपनी रचना को प्रकाश में नहीं आने देता। उदाहरण के लिए फ्रांका ने अपनी विश्व प्रसिद्ध रचनाओं को अपने जीवन-काल में इसीलिए हवा नहीं लगने दी थी। मोहन राकेश ने न केवल अपनी कुछ रचनाओं को पुनः प्रकाशित होने से रोक लिया था बल्कि उनके मरणोपरान्त प्रकाशित ‘अण्डे के छिलके, अन्य एकांकी तथा बीज-नाटक’ नामक लघुनाटक-संग्रह की प्रकाशकीय भूमिका में दिया गया यह वक्तव्य भी ध्यान देने योग्य है कि—“काश, मोहन राकेश के इन चार एकांकियों, दो बीज-नाटकों एवं एक पार्श्व-नाटक का यह संग्रह उसके जीते-जी प्रकाशित हो पाता। वह टालता रहा था, किस वजह से—अब कौन कह सकेगा?”² वजह साफ है। हालांकि इस संग्रह के कुछ लघु नाटकों ने नाट्य-विधा और रंगमंच की दृष्टि से नई जमीन तोड़ी है, फिर भी उस मोहन राकेश के लिए इनके प्रकाशन को टालना सर्वथा स्वभावानुकूल था जो पुस्तक के आवरण की कला को लेकर भी प्रकाशक से उलझ पड़ता था, निर्देशकों को खास छूट नहीं दे सकता था, बन्द-बन्द की तलाश में जाब खपाता था—मतलब यह कि स्वयं को ही पहले नम्बर पर रखता था। इसी प्रकार यह कहना कठिन है कि अजय ने ‘शेखर—एक जीवनी’ के तीसरे भाग को जो देर से रोक रखा है वह असतोष से उत्पन्न आत्म-निर्ममता है अथवा पाठकों से किया गया अन्याय।

2.3.3. रचनाकार उस स्थिति में भी पुनर्लेखन करने के लिए आतुर हो उठता

1 वास्तेतिन पाओस्तोव्स्की, ए बुक एवाउट आर्टिस्ट्स (पूर्वोद्धृत), पृ० 42-43।

2 मोहन राकेश, अण्डे के छिलके अन्य एकांकी तथा बीज-नाटक (नयी दिल्ली, राधा-कृष्ण प्रकाशन, 1977), पृ० 3।

है जहाँ रचना उमके अपने निमित्त बनकर रहना चाहती है लेकिन उमकी जी-नोड कोगिन होनी है कि वह रचना और पाठक के बीच से हट जाये। यह पाठकीय अवहेलना की आशका-स्थिति होती है। कई लेखक इस स्थिति का अविक्रमण रचना की प्रक्रिया के दौरान या रचना की सम्पत्ति पर उसे दोहरा कर, आत्मानोचन के द्वारा कर लेते हैं जबकि कई लेखक पाठको की प्रतिक्रियाएँ और सुखी समीक्षकों की सम्मतियाँ जान लेने के बाद, रचना के दूसरे-तीसरे संस्करण में उपयुक्त समोधन द्वारा करते हैं, और अगर मंडो में मंदे के कारण नये संस्करण की नौबत नहीं आती तो अपनी रचना में मावधान रहते हैं। पहली कोटि में मुक्तिबोध जैसे रचनाकार आते हैं जिनकी प्रतिबद्धता वो पाठक से पार्ष्वय ब्रह्म अखरता है और जो 'खोई हुई अभिव्यक्ति' की निरन्तर तन्मास में रहते हैं। यह तन्मास मुक्तिबोध को इतना भटकानी थी कि वह अपनी कविताओं को बेरहमी से काट-काटकर उनका ढेर लगा दिया करते थे और फिर मनुष्यित क्षणों में उन्हें उठा-छाकर ठीक करते थे। उनकी कविता की कोई भी हस्तलिखित प्रति ('रचनावर्गी' के प्रारम्भ में ऐसी कुछ कविताओं की फोटो-प्रतियाँ जोड़ी भी गई हैं) ऐसी नहीं मिलती है जिस पर मूल की अपेक्षा समोधनों की उपस्थिति हमारा ध्यान अधिक आकर्षित न करती हो। इन समोधनों से उनके अचेनावचेन में तथा उनके रचनात्मक द्वन्द्व में झँकने का प्रामाणिक अवसर प्राप्त होता है। अपने एक उदाहरणीय लेख में उन्होंने इस द्वन्द्व और द्वन्द्वजात पुनर्लेखन की प्रक्रिया का वर्णन इस प्रकार किया है—

“...बस, एक गुरु की, एक मागंदर्शी मित्र की, प्यार भरे सलाहाकार की बड़ी जरूरत है, बहुत बड़ी। उमके बहस की जा सके, ऐसा अवसर हो। ...यह जरूरी नहीं है कि वह आधुनिकतावादी हो। आधुनिकतावादियों को मैंने देख लिया है। उनमें बग नहीं है, वे पोछे हैं। वे समझा को बड़ा करके बताते हैं, आदमी को छोटा करके बताते हैं। वह भी एक स्वाग है। ...मैं बया हो सकता था, लेकिन नहीं हुआ। मेरे विकास के सम्भावित चित्र रूप खड़े हो गये। और मैंने पाया है कि वह महान् आत्मशक्ति मुझमें नहीं, जो मुझमें पूर्ण रूपान्तर कर दे, मैं क्या-क्या हो जाऊँ। मैं अपने खुद के कर्मों पर चढ़ जाना चाहता हूँ, आकाश छूना चाहता हूँ...”

“और ऐसे ही किन्हीं भयानक धाणों में मैंने कविता लिख दी। कविता लिखते समय कोई विशेष कष्ट नहीं हुआ। विस्वास नहीं हो सका कि मैं अपने मन का सब-कुछ उममें डाल रहा हूँ या नहीं, किन्तु लिखने के बाद यह जरूर लगा कि पूरे रंग नहीं उभर पाये हैं। ...मैंने कलम छोड़ दी। काम खत्म कर, टेबिल छोड़, नीचे बरी पर आ बैठे, पैर फेंका दिये और मन को सुना और ढीला कर दिया, यह मोचकर कि चलिए कविता से छुट्टी मिली और छुटकारा मिला, त्योही मन ने कहा कि उसे एक बार और पढ़ लिया जाये। ...थोड़ा समोधन। थोड़ा उनट-फेर। किन्तु, इतना हुआ ही था कि कविता के भीतर समायी कविता बिनासतर से उद्घाटित होने लगी। उद्घाटित होते हुए ओर भी विस्तृत होने की सम्भावना (मुक्तिबोध ने एक स्थान पर लिखा है कि लम्बी कविताओं

को पत्र-सम्पादक नहीं छापते) गामने उपनिबन्ध होते ही मैंने फिर कलम छोड़ दी। उस कविता के प्रति एक भयानक क्रोध, एक विनाशक (उत्तेजना) ने सिर उठाया। लेकिन मैंने पिन लगाकर उसे एक ओर ढाल दिया।***दिमाग चलने लगा **भयानक आलोचना चल पड़ी। तत्काल अनुभव हुआ कि वीरान अमानवीय दूरियाँ मुझे घेरे हुए हैं।***मैं इस पार्थक्य का विधाता नहीं। यह मेरे जमाने की बदनसीबी है।***मुझे कहने दीजिये कि आजकल आदमी में दिगचस्पी कम होती जा रही है।***किनारे पर रहकर, तटस्थ रहकर (डिसएन्गेज्ड रहकर, अनकमिटेड रहकर)***हम वह जिन्दगी नहीं जी सकते जिसे मैं अपने शब्दों में विजली-भरी तड़पदार जिन्दगी कहता हूँ। कविता को लिखने के बाद मैंने यह महान् निर्णय किया कि मेरे लिये कविता लिखना महान् मूर्खता है।***अपने बड़े-मे-बड़े उत्तरदायित्व को मैंने उठाकर फेंक दिया है। बाल-बच्चों की तरफ नहीं देखा। स्त्री से भी कह दिया कि मुझसे ज्यादा बात न किया करे, नहीं तो उसे अकारण अपमानित होना पड़ेगा।***क्या पुराने कीमियागर इसी तरह के लोग (धुन के पीछे बर्बाद होने वाले) नहीं थे? काव्य-सम्बन्धी मेरे प्रयत्न कीमियागरी से भी बदतर है। क्यों? इसलिए कि कविता लिखने के बाद जो भयानक मन स्थिति मुझे प्रसन्न कर लेती है, उसका तजुर्बा बहुत कम लोगों को है और अगर सचमुच है तो वे बताते नहीं। मुश्किल यह है कि कविता लिख चुकने के अनन्तर, उसी कविता में समायी, किन्तु उससे बृहत्तर, विशालतर, सुन्दरतर कविता, अपने स्वरूप का विकास करती हुई उद्घाटित कर देती है, और मैं उस प्रतिमा-रूप के प्रति दौड़ पड़ता हूँ। चाहिए, हाँ, मुझे वही प्रतिमा चाहिए। मुझे छोड़ दीजिए, मुझे जाने दीजिये उस नव्यतर के पास।¹

2 3 4. उपर्युक्त विवरण पुनर्लेखन अथवा सशोधन-परिवर्तन की मानसिक प्रक्रिया का महत्वपूर्ण दस्तावेज है। ब्रेक्टर विलेसिन ने सिमृक्षण-विषयक आत्मसाक्ष्य-प्रधान लेखन के लिए हेनरी जेम्स को—‘दि एम्बेस्डर्स’ आदि रचनाओं के न्यूयार्क-संस्करण की भूमिकाओं को—सर्वोच्च ठहराया है। हिन्दी में बड़ी स्थान मुक्तिबोध के रचना-प्रक्रियात्मक चिन्तन का है, चायब उससे भी ऊँचा। मुक्तिबोध ने विवरण से स्पष्ट हो जाता है कि लिखित का पुनर्लेखन वस्तुतः रचनात्मक अन्तर्बस्तु को सत्यापित करने का प्रयास है जिसमें रचनाकार का पूरा ध्येयित्व शामिल होता है। वह महज भाषिक शुद्धीकरण नहीं है, ‘नव्यतर के पास’ जाने की सहज सलक है, अपने-आप को शीघ्र में देखना है, आत्मविकास का सिलसिला है, लेखक का पाठक के साथ जुड़ने का उपक्रम है, मान्यताओं का प्रमाणीकरण है, अतः जो लोग इसे प्रूफ-वाचन जैसी हल्की क्रिया समझते हैं वे भारी भूल करते हैं।

2 3 5 दूसरी कोटि में वे रचनाकार आते हैं जो किन्हीं बाह्य दबावों को भीतर के दबाव बनाकर लिखित का पुनर्लेखन करते हैं। इसमें उनकी सख्या ज्यादा है जो पत्र-

एनिकाओ मे अपनी रचना के शारावाहिक प्रकाशन के उपरान्त, पाठको तथा समीक्षकों के प्रशंसा-वस्तुओं के आलोच मे, सुधार करते है। कई बार अपनी दूसरी रचना लिखते समय या पहली का अनुवाद, रूपान्तर आदि करते समय भी उन्हें उसकी कमजोरियों का पता चलता है और वे उसका पुनर्लेखन करते है या चाहकर भी नहीं कर पाते क्योंकि वक्त हाथ से निकल चुका होता है। उदाहरण के लिए रमेश उपाध्याय ने 'दण्ड-द्वीप' के विषय मे लिखा है कि "प्रकाशित होने मे पहले शायद यह लगता था कि मेरा यह उपन्यास एक मुख्यमूल रचना है, लेकिन जब यह 'धर्मगुरु' मे शारावाहिक रूप से छप चुका तो पाठको के पत्रों से मुझे मालूम हुआ कि यह तो अवशर उपन्यास है..." "यदि पाठको ने इस तरह न झकझोरा होता तो शायद यह बाल ही मेरी समझ मे न आनी कि इस तरह निर्मा पात्र की दृष्टि से (लेखकीय दृष्टि से नहीं) चाँखों को देखने दिखाने का तरीका बधाईवादी उपन्यास लिखने के लिए मुनासिब नहीं है।"¹ 'हकोगी नही राधिका' जो प्रकाशकीय/सम्पादकीय आग्रह के प्रतीकित जल्दी मे छपा था, के विषय मे उपाध्याय को अफसोस ही रह गया कि उसे सम्यक् रूप से सुधार नहीं सकी—"लिखते समय मुझे इन सब बातों (असंगतियों) का भास न था, यह सब मैंने 'राधिका' का अंग्रेजी अनुवाद करते समय लम्बे अर्से के इटोरोपेनशन के दौरान अनुभव किया और तभी मुझे लगा कि अरे मैं कितनी निरावरण होकर पन्नों पर बिलर गयी हूँ। अनायास स्वीदेनियस कही हुई बात मे कथाकार पकड़ा जाता है, जबकि सँवार कर बात करने मे उसे अपने को छिपाने का, तटस्थ हो जाने का समय मिल जाता है।"² यह तटस्थता की बात तो पता नहीं कहाँ तक ठीक है (क्योंकि लेखक 'तटस्थता' को तोड़ने के लिए भी तैयार है) लेकिन संशोधित करने के दौरान उसमे वैचारिक सतुजन अवश्य आता है।

236 जिस ढंग से हिन्दी में आजकल नाटक लिखे जा रहे हैं (पश्चिम में यह पद्धति बहुत पुरानी है) उससे यह पता चलता है कि नाटक-लेखन मे संशोधन की भूमिका और भी महत्वपूर्ण होती है। लिखते समय नाटककार की रगचैतना सक्रिय होती है लेकिन एक तो सभी नाटककार रगमच से जुड़े नहीं होते और दूसरे यदि हो भी तो अपने नाटक के रंग-सत्य का सामाजिक पता उन्हें नाटक के मंच पर जाने के बाद ही अधिक चलता है। यही कारण है कि आजकल जो नाटक नाट्यालेख के रूप मे पहले खेले जाते है और बाद मे पुस्तकाकार छपते है, उनके इन दोनों रूपों के बीच संशोधन का सूत्र कहीं-कहीं अवश्य उपस्थित रहता है। प्रताप जैसे नाटककार ने भी, जो नाटक को रगमच के लिए नहीं मानते थे, अपने जमाने में अभिनेताओं या निर्देशक के आग्रह पर 'चन्द्रगुप्त' को पुनः लिखा था जो कुछ वर्ष पहले ही उनके पुत्र ने 'अभिषेक चन्द्रगुप्त' के नाम से प्रकाशित किया है। 'कोणार्क' भी हमारे मस्करणों मे सचीव विधान के घरातल पर संशोधित

1. रमेश उपाध्याय, 'दण्ड-द्वीप' और मैं, आधुनिक हिन्दी उपन्यास (वही), पृ० 253, 259।

2. उपाध्याय, 'हकोगी नही राधिका'. संस्मरण (वही), पृ० 272।

होकर छपा है। अश्वक ने डधर पुराने 'कंद' को नये 'लोटता हुआ दिन' का रूप दिया है। समकालीन हिन्दी नाटक के प्रकाशन में तो यह सशोधन लगभग एक प्रणाली ही बन चुका है। यही कारण है कि वे लेखक जिन्होंने कभी अपनी रचना-प्रक्रिया में पाठक की उपस्थिति को स्वीकार नहीं किया, अपने नाटकों को इस तथ्य का अपवाद मानने लगे हैं।¹

237 पुनर्लेखन अथवा सशोधन की सर्वाधिक महत्वपूर्ण स्थिति का निर्णय यदि करना हो तो उपलब्ध साक्ष्य यही कहता है कि वह स्थिति उस समय की है जब कोई लेखक 'रूप' की तलाश में भटकता है या रचना सम्बन्धी अपने पूरे दृष्टिकोण को साफ करना चाहता है और इस प्रक्रिया में रचना के कई प्रारूप तैयार करने के बाद उनकी काट-छांट से निकसित किसी एक प्रारूप का अन्तिम चयन करता है। श्रीलाल शुक्ल के शब्दों में—“‘रागदरबारी’ की शुरुआत 1960 के आसपास हुई। पर उस वक्त मुझे इसकी संरचना या स्वरूप का पता नहीं था, यह तक तय नहीं कि मेरे दिमाग में इसकी विधा भी स्पष्ट थी या नहीं और शीघ्र तो मुझे 1967 के अन्त तक नहीं मिल पाया, अपनी हर किताब के शीघ्र की तरह ‘रागदरबारी’ का आविष्कार भी इसके प्रेस में जाने के कुछ दिन पहले ही हो सका।”² अमृतराय ने ‘बीज’ उपन्यास को “कितनी ही बार काटा है—टुकड़े यहाँ-वहाँ। पूरी पाण्डुलिपि दो बार लिखी गयी—जो बात मेरी सभी रचनाओं के लिए सच है। उपन्यास के दूसरे संस्करण में आते-आते और भी कुछ हिस्से काट दिये गये हैं, जिससे मेरी समझ में उपन्यास में और भी कसाव आ गया है।”³ इसी प्रकार भीष्म साहनी ने ‘तमस’ पर तीन बार काम किया, और उनका कहना है कि छपने के बाद उसे पढ़ा भी नहीं;⁴ धायद इसलिए कि परिमार्जन की इच्छा तो अन्तहीन होती है। उपेन्द्रनाथ अश्वक का कहना है कि ‘गिरती दीवारें’ के उन्होंने ‘तीन-तीन वर्णन’ तैयार किये थे।⁵ कृष्ण बनदेव वैद भी बताते हैं कि ‘उसका वचन’ के चार-चार ‘डाफ्ट’ बनाने के बाद ही उन्हें दृष्टिकोण की स्पष्टता और उपयुक्त ‘फॉर्म’ की प्राप्ति हुई थी।⁶ जयशंकर प्रसाद की ‘कामायनी’ की जो पाण्डुलिपि प्रकाशित हुई थी वह भी सशोधन, परिवर्तन और परिमार्जन की रचना-प्रक्रियात्मक ज़रूरत को रेखांकित करती है। अज्ञेय ने भी ‘आत्मनेपद’ (पृ० 209-10) और ‘अपरोक्ष’ (पृ० 177-79)

1 पत्र-प्रश्नोत्तरी द्वारा प्राप्त।

2 श्रीलाल शुक्ल, ‘रागदरबारी’ - संस्मरण, आधुनिक हिन्दी उपन्यास (वही), पृ० 241।

3 अमृतराय, ‘बीज’ - अन्तर्बीज, आधुनिक हिन्दी उपन्यास (वही), पृ० 81।

4 भीष्म साहनी, तमस - संस्मरण (वही), पृ० 430-31।

5 उपेन्द्रनाथ अश्वक, एक संस्मरणात्मक टिप्पणी (वही), पृ० 48।

6 कृष्ण बनदेव वैद, ‘उसका वचन’ : मेरी जवानी (वही), पृ० 101।

में लिखित के पुनर्लेखन की आवश्यकता को लगभग स्वीकारा है; यह और बात है कि उनका स्वीकार भी पलसफ़ाना होता है।

2.3.8. उपर्युक्त स्थितियों के जवाबों बहुत में अन्य कारण भी, मिश्रित या स्वतन्त्र रूप में, किसी रचनाकार को सशोधन-कार्य के लिए प्रेरित करते हैं। उपर्युक्त शब्दों की तलाश और शैलिक माज-सँवार शायद इनमें अधिक प्रमुख है। स्टीफन स्पेंडर के सामने पहले कविता का 'धुंधला-चेहरा' उभरता था, फिर एक-एक पंक्ति को अनेक बार अनेक कोणों से परख कर लिखते थे और बीच-बीच में प्रारूप तैयार करने के बाद कविता को अन्तिम रूप देते थे।¹ एलन टेट ने अपनी प्रसिद्ध कविता 'ओड टू दि कान्स्टिट्यूट डंड' के छंद प्रकाशन में सुधार किया है—“पाठकों की सुविधा के लिए नहीं, कविता की स्पष्टता के लिये। इनका उद्देश्य यही था कि मूल कविता विकृत होकर भी शायद शब्द, पद-बन्ध, पंक्ति, अनुच्छेद आदि के स्तर पर अपनी सर्वोत्तम अभिव्यक्ति के निकट-तम आ सके।”² कई बार इस परिवर्तन के पीछे लेखक की यह विवशता भी होती है कि रचना के अन्तिम चरण पर पहुँच कर वह अपने वैचारिक द्वन्द्व या विस्लेषण को सही संश्लेषण या निष्कर्ष तक पहुँचा पा रहा। यह विवशता भी सशोधन-परिष्करण की क्षमता माँग करती है। मोहन राकेश द्वारा 'नहरो के राजहम' के तीसरे अंक को बार-बार काटने और निखाने का कारण यही था कि मन्द और सुन्दरी के अन्तिम साक्षात्कार को सही परिप्रेक्ष्य में रखकर या निश्चित परिणति तक ले जाकर ताटक का समापन करना बहुत बड़ी समस्या बन गया था।³ कमलेश्वर के साथ यह दिक्कत नहीं है। उन्होंने स्वयं माना है कि—“मेरे लिए मेरी कहानियाँ समय की धुरी पर घूमती मामान्य मच्चाइयों के प्रति और दृष्टि में लिए गए निर्णयों की कहानियाँ हैं। कहानी यदि लेखक का निर्णय नहीं तो और क्या है?”⁴—और उनकी अधिकांश कहानियाँ भी प्रमाण हैं कि उनका लेखन निर्णय-ज्ञात है; इसलिये उनमें बिना पूछे भी कहा जा सकता है कि वह राकेश की तरह किसी रचना को 'निर्णयो' के लिये लटकाते नहीं, बल्कि निर्णयों के प्रस्तुतीकरण में, अर्थात् भाषिक स्तर पर, रचना की समाप्ति के उपरान्त वह अवश्य परख लेते होते कि कहीं कहाँ रह गई है। चूँकि यह 'रिटर्निंग' की स्वभाव-सिद्ध और अविविध कला होती है इसलिए उनके अधिक मजदिल प्रकृति वाले लेखक-पत्रों को लगता है कि—“यह कमबख्त सारे दिन इस या उस तिकड़म में लगा रहता है और यह सब निख किस

1. स्टीफन स्पेंडर, दि मेकिंग आफ ए पोइम, दि क्रिएटिव प्रोसेस, सम्पा० जी० घिले-लिन (पूर्वोद्धृत), पृ० 114-17।

2. एलन टेट, नार्सिसस एंड नार्सिसस (वही), पृ० 145।

3. मोहन राकेश, नहरो के राजहम (पूर्वोद्धृत), भूमिका।

4. कमलेश्वर, मेरी प्रिय कहानियाँ (दिल्ली, राजपाल एण्ड सन्ड, 1980), भूमिका।

यकन लेता है ?”¹ दरअसल हमारे रचनाकारों को रचना-प्रक्रिया के दौरान ‘निर्णय’ लेने या निर्णय को अनिर्णीत छोड़ने में जो रद्दोबदल की कलमकलम करनी पड़ती है कमलेश्वर उस प्रक्रिया से व्यावहारिक “इम या उम तिड़कम” में गुजर चके होते हैं। दृष्टि अगर पहले से माफ हो और विचारधारा साथ हो तो लिखित का पुनर्लेखन न्यूनतम करना पड़ता है।

2.4. मनोवैज्ञानिक सन्दर्भ

मनोवैज्ञानिक दृष्टि से देखें तो सभी सिसृक्षा-विचारकों का स्वीकृत मत है कि सशोधन, परिवर्तन, परिमार्जन या घटाना-बढ़ाना सिसृक्षण की आधारभूत सिद्धान्तिक अनिवार्यता है। वहाँ इसका सम्बन्ध समस्या-समाधान के लिये किये गये विकल्पात्मक प्रयासों से भी है, अवधारणा की स्पष्टता से भी है, अभिव्यक्ति की पर्याप्ति से भी है, स्फुरण की अपेक्षित गत पृष्ठभूमि से भी है और परिणाम के परीक्षण या सत्यापन से भी। अतः आँसवों का यह मत बहुमान्य है कि अन्वेषण के मनोविज्ञान में आत्मप्रश्नचिह्न, अनुकूलन, सशोधन, प्रतिस्थापन, परिवर्धन, गुणन, पुनर्बन्धन और प्रत्यावर्तन की चेतावचेत स्तर पर अन्तर्ग्रथित भूमिका होती है।² डाउने का विचार है कि कविताओं आदि के पहले और बाद के प्राकृत्यों को रचनाकार की चेतन-स्तरीय विस्तारण-प्रवृत्ति के अध्ययन में इस्तेमाल किया जा सकता है। इस सम्बन्ध में एमी लॉवेल, लॉरेम आदि के रचना-प्रक्रियात्मक विवरणों में उपलब्ध सागरी के आधार पर उन्होंने दस सताब्दी के तीसरे दशक में, मुकुट दिया था कि “किसी महत्वादी को चाहिए कि इनने त्रिषाक्षील वनावट के सिद्धान्तों तथा समापन के प्रकारों का पता चलाने के लिए इनका ध्यानपूर्वक अनुशीलन करे।”³ मगर अभी तक इस विषय पर कोई स्वतन्त्र और महत्वपूर्ण काम नहीं किया जा सका है।

2.5 परिवर्तन-परिमार्जन : प्रयोग का अनिवार्य धर्म

कुल मिलाकर कहा जा सकता है कि सिसृक्षण की प्रक्रिया में लिखित का पुनर्लेखन या परिवर्तन-परिमार्जन, किसी-रचनाकार या रचना को विकासोन्मुखी बनाये रखने की कोई वैकल्पिक नहीं, मनोवैज्ञानिक, मौन्दर्यशास्त्रीय और रचना-प्रक्रियात्मक अनिवार्यता है। कोई रचनाकार आत्मविश्वास के अतिरेक वश इसकी उपस्थिति को

1. राजेन्द्र यादव, कमलेश्वर, मेरा हमदम मेरा दोस्त, सम्पा० कमलेश्वर (दिल्ली, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, 1975), पृ० 38।
2. एलेक्स ऑस्वॉर्न, दि एप्पाइड इमेजिनेशन (पूर्वोद्धृत)—अध्याय 21-24।
3. जे० ई० डाउने, क्रिएटिव इमेजिनेशन (सन्दन; केमल पाल, ट्रेंच, ट्रुब्लर एण्ड कम्पनी, 1929), पृ० 161।

अस्वीकार करे या खुलेपन में स्वीकार करे, अपूर्णता तथा अपर्याप्ति की अनुमति—जो कि तमाम रचना-कर्म के मूल में होती है—उमका पीछा नहीं छोड़ती; और सचेत सञ्चोधनो के माध्यम से कव्य तथा अभिव्यक्ति की दूरी को पाटना इसी अपूर्णता तथा पर्याप्ति से निपटने के लिए किया गया साधनात्मक प्रयास होता है। अगर हम यह नहीं मानने तो हमें यह भी मानना पड़ेगा कि लेखक-जलाकार जितनी रचना की पूरी तरह मन-मस्तिष्क में निश्चित रूप से बैठ बैठा है और फिर उमी का हूबहू रूपान्तरण कर देता है, और ऐसी आमक मान्यता को प्रथम देने की गलती हमें नहीं करनी चाहिये। "यह मार्भनिक अनुभव है कि किसी कलाकृति को वास्तविक रचना में बहुत समय लगता है जिममें दोहराने, बदलने और कई बार तो प्रारम्भिक प्राहप से आमूल विचलन की क्रियाएँ सम्मिलित रहती हैं। यह सोचा भी नहीं जा सकता कि जिम वास्तु-विलक्षण ताजमहल के निर्माण में बीस वर्ष लगे थे, उमकी समग्र परिवर्तना और विचारणा वास्तुकार के मस्तिष्क में पहले से ही विद्यमान थी, जिसे बाद में उरने ब्यावत् कार्य-रूप दे दिया होगा। उतना ही असम्भाव्य यह भी है कि 'डिवाइन कामेडी', 'हेमबेट' या 'फावस्ट' आदि विषय की महानतम कृतियाँ—जिमें प्रदीर्घ विचारण और समोधन के लक्षण विद्यमान हैं—पहले पूर्णतया परिकल्पित कर ली गयी थी और बाद में परिकल्पित को जम का तम शब्दों में उतार दिया गया था।"¹

साहित्य-कर्म यदि शब्द-साधना है तो इन 'साधना' का मतलब क्या है? वास्ताव में पुनर्लेखन और परिवर्तन-परिमाजर्जन का सम्बन्ध अभिव्यक्ति सम्बन्धी उम उपलब्ध सामग्री के उपयोग से अधिक है जिसे काट-छाँटकर रचनात्मक अनुभव को सम्प्रेष्य बनाया जाता है। और निश्चित का पुनर्लेखन इमी सम्प्रेषणीयता की सिद्धि का स्याभाषिक उपकरण है। राजेन्द्र यादव का रेखा-चित्र खींचते हुए मोहन राकेश ने लेखको की दो नोटियाँ मानी हैं - एक एने हुए लेखको की और दूसरी बनते हुए लेखको की। उनके अनुसार जिस लेखक को अधूरेपन का एहसास मालता रहता है और जो समोधनो-परि-माजर्जनों से निरन्तर विवसित होकर अपनी प्रयोगधमिता को बनाये रखता है, वही सकल लेखक होता है, बनता हुआ लेखक। "बना हुआ लेखक अपने मस्कार के एक पिच से निघना आरम्भ करता है और जीपन-भर वही बना रहता है या निरन्तर उम पिन से नीचे उतरता जाता है। अपने कृतित्व को लेकर उमके मन में शका नहीं होती, इसलिए उसकी हर नयी रचना, नया प्रयोग न होकर पहली रचना ही की वाण्टोन्मूरी होती है... क्योंकि अधूरेपन का एहसास कभी नहीं सताता। अगर भेरा यह दास्त (राजेन्द्र यादव) क्योंकि एहसास का ही मारा हुआ है, इसलिए उसका लेखन निरन्तर परिमाजर्जना

हुआ है और होता जा रहा है, और उब कड़ियों में यह साकसार भी है।¹ बाहिर है कि लिखित का पुनर्लेखन या मशोपन-परिमार्जन हर 'बनते हुए लेखक' का लक्षण है, प्रयोग का अनिवार्य धर्म है। जैनेन्द्र का कहना है—“कोई रचना ऐसी नहीं है जो मेरे हाथ आए और बदली न जाए। बार-बार आए तो बार-बार बदलने की इच्छा होती है। इसलिए कोमिका चरता हूँ कि होने पर फिर रचना मेरे सामने न आए। ... यह फेर-फार करने की इच्छा क्यों होती है? आखिर इसीलिए हो सकती है कि व्यक्तित्व और जीवन एक क्षण के लिए भी गतिहीन नहीं होना।”²

3 निष्कर्ष

रचना-प्रक्रिया के प्रदीर्घ और (अपनी समझ के अनुसार) सर्वतोमुखी विवेचन के अनन्त उमके अधिगमों को इस प्रकार समेटा जा सकता है—

- साहित्यिक सदर्भ में रचना-प्रक्रिया को रचनाकार के अन्तुर्मुखी नित्यात्मक भावन के बहिर्मुखी भौतिक रचनान्तरण की अनिवार्य प्रक्रिया के रूप में परिभाषित किया जा सकता है। रचनाकार, आलोचक और आशंसक—तीनों इसके अभिज्ञान से लाभान्वित होते हैं।
- साहित्यिक कृतियों के सभी गुण-दोष रचना-प्रक्रिया की शक्ति या अशक्ति के परिणाम होते हैं। इसलिए यह गम्भीरता से विचारणीय विषय है।
- रचना-प्रक्रिया पर के पीछे का कर्म है, दुर्व्यक्तियेय है, अभी तक अप्रशमित जिज्ञासा का केन्द्र है। इसलिए उसे समझने का हर सार्थक प्रयास हमें उसके और समीप तो ले जा सकता है, उमकी एकमात्र विवेचना होने का विज्ञानोचित दावा नहीं कर सकता। हमारा प्रयास यह होना चाहिए कि उसमें क्रियाशील नियमों को उद्घाटित करते हुए, उसके स्वरूप को स्पष्ट करें।
- 'अपनी-अपनी रचना-प्रक्रिया' या व्यक्ति-विभिन्नता के बावजूद सर्जन-व्यापार का एक आधारभूत सामान्य स्वरूप होता

1 मोहन राकेश, 'राजेन्द्र यादव', मेरा हृदय मेरा दोस्त, सम्पा० कमलेश्वर, पृ० 29-30।

2 जैनेन्द्र, पूर्णता का नाम अर्द्धनागीद्वार है, साहित्यिक साक्षात्कार, रणवीर राणा (पूर्वोद्धृत), पृ० 113।

है—इस प्राक्कल्पना के बिना सिमृक्षण की बात करना ही बेकार है। बहुत से साधकों और जान-परिणामों में यह प्राक्कल्पना सन्स्थापित होती है।

- साहित्यिक गर्जना एक अन्वेषण-यात्रा है जिसका अध्ययन दो उपायमों से किया जा सकता है। एक यात्रान्त से यात्रारम्भ की ओर पलटकर, अर्थात् रचना से रचनाकार की ओर लौटकर, अर्थात् व्यावहारिक उपायम द्वारा; और दूसरे यात्रारम्भ से यात्रान्त तक सहयात्री बनकर, अर्थात् सैद्धान्तिक उपायम द्वारा। सिमृक्षण की सामान्य-स्वरूपता का उद्घाटन एक सैद्धान्तिक विवेचन है जिसके लिए दूसरा उपायम ही उपयुक्त बैठता है।
- इधर-उधर न भटक कर इस अन्वेषण-यात्रा का स्पष्टीकरण हमकी अवस्थात्मक गतिशीलता में किया जाना चाहिए। यह ध्यान रखना जरूरी है कि अपनी सरलपट अनानुपातिकता के कारण सिमृक्षण की कुछ अवस्थाएँ आगे-पीछे भी हो जाती हैं और उनमें गुण-यात्रा का अन्तर भी प्रत्येक रचना-कर्म के वैशिष्ट्य को निर्धारित करता है।
- मनोविज्ञान में रचना-प्रक्रिया का विवेचन सर्वाधिक किया गया है, बल्कि आधुनिक अर्थों में इसकी बारम्बारिक अवधारणा ही मनोविज्ञान-क्षेत्रीय है। अनेक मनोविज्ञान-शास्त्रियों, मनो-वैज्ञानिक मिसुक्षा-परक विधियों (साइनेक्टिकस, साइकनैटिकस, क्लेनस्टामिंग, सर्वेक्षण आदि) और कोशीय हवालों से सिमृक्षण की पाँच प्रमुख अवस्थाओं का पता चलता है—उपक्रम काल, सादृण काल, विविधवर्तन काल, अन्तर्दृष्टि काल और सत्यापन काल। साहित्य अथवा कला ही को केन्द्र में रखकर किए गए किसी समावेशी पुस्तकाकार अध्ययन का मनोविज्ञान में भी अभाव है। अतः इस अवस्था-निर्धारण की अपनी गति और सीमा है। लेकिन आशिक ही सही, इसकी सहायता के बिना हम आगे नहीं बढ़ सकते।
- साहित्य-कला-शास्त्रीय विवेचनों के व्यापक अध्ययन का समा-हार करें तो रचना-प्रक्रिया की जो अवस्थाएँ उभर कर सामने आती हैं, वे हैं—प्रभावविग्रहण, कल्पना-विम्बवारमक आवृत्ति, सम्बन्ध-निर्धारण, वैचारिक सामान्यीकरण, बहिर्निर्गमण और

कलाकृति का आविर्भाव। इसी प्रकार सजक साहित्यकारों (जिनमें हमारे अभिमत संग्रह के रचनाकार भी शामिल हैं) ने प्रायः अनुभूति, चिन्तन और अभिव्यक्ति की अवस्थाओं के संकेत दिए हैं। कुछ लेखकों ने प्रेरणा, स्मृति, संकेन्दन, कल्पना, विचार-संयोजन, निर्व्यक्तीकरण, शाब्दिक रूपायन आदि का उल्लेख किया है। संस्कृत काव्यशास्त्र में वाणी के प्राथमिक स्फुरण, लौकिक प्रत्यक्ष का कवि-प्रत्यक्ष में परिवर्तन, कल्पनात्मक भावन, शब्दार्थ-संयोजन और माधारणीभूत रसावस्था की स्थितियों को यत्र-तत्र स्पष्ट किया गया है।

- ० उपर्युक्त मनोवैज्ञानिक और अन्य क्षेत्रीय प्रयासों में मूल-तार्त्विक अभेद है। लेकिन कुल मिलाकर एक तो इन्हे किसी व्यापक परिप्रेक्ष्य में समर्थित करने की आवश्यकता है और दूसरे इनकी विकीर्णताओं, अतिव्याप्तियों, अपर्याप्तियों और असंगतियों को दूर करने की भी। इसलिए हमारी स्थापना के अनुसार साहित्यिक रचना की प्रक्रिया मूलतः दो सायुज्य तथा अन्योन्यक्रियात्मक अवस्थाओं में सम्पन्न होती है—बाह्य के आन्तरिकीकरण और अन्तर्गत के बाह्यीकरण में। ये दोनों मानिक नहीं, अमानिक अवस्थाएँ हैं।
- ० बाह्य के आन्तरिकीकरण में रचनाकार की चेतना और आन्तरिकीकृत विषय, दोनों का स्वातन्त्र्य बना रहता है क्योंकि दोनों के अपने-अपने नियम होते हैं जो यहाँ परस्पर-द्वन्द्व में आते हैं। इस प्रक्रिया में रचनाकार को जिन रिश्तियों में से गुजरना पड़ता है उनमें विषय के ऐन्द्रिय संवेदन की स्थिति पहली होती है। संवेदन के बिना संसृक्षण की शुरुआत नहीं हो सकती। संवेदन से रचनाकार को व्यापक परिदृश्य मिलता है, लेकिन संवेदक प्रभाव बहुत इकहरे किस्म के होते हैं। अतः प्रत्यक्षण दूसरी स्थिति में उन प्रभावों से वह सांथक प्रतिरूपों को उत्पन्न करता है। इसका रचनात्मक प्रत्यक्षण, आम प्रत्यक्षण से विविष्ट होता है जिसके निर्धारण में उसकी उद्देश्य-परकता, मापा, संस्कृति, रूप-रंग-आकार की अभिदृष्टियों, इच्छाओं, सदभावनाओं आदि की विशेष भूमिका होती है। तीसरी स्थिति विषय-संलिप्ति और तज्जन्य अभिप्रेरणा की होती है। रचनात्मक अभिप्रेरण के कई स्त्रोत हो सकते हैं जिनमें मनोवैज्ञानिक स्रोत, वास्तविक अनुभव-योग, प्रति-

क्रियात्मक निषेध और निषेधात्मक प्रतिक्रिया, समानुभूति, कलासंवेदीय प्रभाव आदि के स्रोतों की प्रमुखता होती है। अभिप्रेरण के बाद रचनात्मक अनुभूति या अनुभव का स्पष्ट स्पष्ट होना है। अनुभूति का काम ऐसी सामग्री प्रस्तुत करना है जिसे विषयक कल्पना छान-चुनकर नई साधकता के माध्यम प्रस्तुत करती है। अनुभूति 'विशुद्ध' नहीं होती। सार्वजनिकता उसकी विशेषता होती है। उसकी सापेक्षता, प्रामाणिकता और रसाद्रिता भी विचारणीय है। वह सौंदर्यबोधात्मक अनुभव है जिसे आध्यात्मिक रहस्य-जाल में नहीं डबाना चाहिए क्योंकि वह एक समीप सम्भावना है। अगली रीति रचनात्मक विचारण की है, और सर्वाधिक महत्वपूर्ण। यहाँ रचनाकार अपने विषय और भाव-भवेगात्मक, अनुभव से 'दूरी' पर खड़ा होता है और दूर जाकर उसके अधिक 'समीप' आता है। वह चयन को महत्व देता है, वास्तविकता के लिए आग्रहशील होता है, सम्यक आलोचना करता है, साहचर्यात्मक चिन्तन से काम लेता है, प्रामाणिकता वाला रहता है, सामाम्यीकरण या प्रतिनिधिकरण अर्थात् समाधान की दिशा में अग्रसर होता है—और इस सबके दौरान अपनी 'स्वाधीनता' या मौलिकता भी बनाए रखता है। रचनात्मक विचारण की प्रक्रिया में अचेतावचेत की क्रियाशीलता—अप्रस्तुत पात्रों की उपस्थिति, अन्तर्दृष्टि, स्वयं प्रकाश्य तथा स्वयंभू कल्पना का महत्वपूर्ण योग होता है।

- ० अभ्यन्तर का बाह्यीकरण अर्थात् सम्प्रेष्य भाविक अभिव्यक्ति रचना-प्रक्रिया का दूसरा पक्ष है। सचेत के उस पहले और इस दूसरे पक्ष में अभिव्यक्ति का मूल निरन्तर बना रहता है। यह अभिव्यक्ति होने और अभिव्यक्ति को सक्षम बनाने का सघर्ष है। इसमें अन्तर्वस्तु और दृष्टि-विकास का सघर्ष अपने आप समाविष्ट रहता है। यहाँ विचार की प्रतिनिधिक उकाइयाँ भाषा और चरित्रों के 'चेतनों' में डबती हैं जिसके निर्माण में रचनाकार के भाषिक सपात्र की अपनी अदृश्य भूमिका होती है। यह बाह्यीकरण साहित्य-रूपों और साहित्यिक विधाओं की विरासत में बहना कभी नहीं होता। अतः रचनाकार के भाषिक अर्जन की क्षमता और भाषिक परम्परा के चयन पर ही रचना-प्रक्रिया के इस पक्ष की सफ-

सदा सर्वाधिक निर्भर करती है। यह अन्त्यन्तर का बाह्यीकरण किन्हीं उपकरणों अथवा भाषिक माध्यमों से सम्पन्न होता है। विम्ब, प्रतीक, मिथक, कंतासी आदि ऐसे ही उपकरण हैं जिनकी रचना-प्रक्रियात्मक भूमिका तथा सगति का अभिज्ञान अत्यन्त आवश्यक हो जाता है।

रचना-प्रक्रिया में पुनर्लेखन या परिवर्तन-परिमार्जन का भी महत्वपूर्ण योगदान होता है। अधिकांश साक्ष्यो और मनो-वैज्ञानिक स्थितियों से यही सिद्ध होता है कि यह इस प्रक्रिया का अनिवार्य धर्म है।

संदर्भ-ग्रंथ-सूची

- 1 अग्रवाल, पद्मा . प्रतीकवाद, वाराणसी . काशी नागरी प्रचारिणी सभा, 2023 वि० ।
- 2 अग्रवाल, रामकृष्ण . प्रमाद-काव्य में बिम्ब-योजना, इलाहाबाद ओक भारती प्रकाशन, 1979 ।
- 3 अभिनव गुप्त . अभिनव भारती (हिन्दी अभिनव भारती) अनु० विश्वेश्वर, दिल्ली : अनुसंधान परिषद दिल्ली विश्वविद्यालय, 1960 ।
- 4 अलेक्जेंडर : झूटी एण्ड अदर फॉर्म ऑफ वेलू ।
- 5 अज्ञेय : अमृता० दिल्ली . राजपात एण्ड सन्ज, 1975 ।
- 6 अज्ञेय . अपरोक्ष; अज्ञेय से सात सवाद, नयी दिल्ली सरस्वती बिहार, 1979 ।
- 7 अज्ञेय : जोग लिखी, दिल्ली . राजपात एण्ड सन्ज, 1977 ।
- 8 अज्ञेय : विशांकु, धीकानेर . सूर्य प्रकाशन मन्दिर, 1973 ।
- 9 आनन्दबर्धन : ध्वन्यालोक, अनु० जयन्ताय पाठक, वाराणसी चौलस्मा विद्याभवन, 1965 ।
- 10 ऑनैल्ड मैथ्यू : एस्सेज इन क्रिटिजिज्म—सेकेंड सीरीज, लंदन : मैग्निफिलन कंपनी, 1936 ।
- 11 आँस्टॉर्न, एनेक्स : एन्वाइड इमेजिनेशन, इलाहाबाद सेंट पाल पब्लिकेशन, 1967 ।
- 12 इलियट, टी० एस . सिनेक्टिड एस्सेज, लंदन फेवर एण्ड फेवर, 1959 ।
- 13 इलियट, टी० एस . दि सेक्रिड वुड, लंदन मेथुइन एण्ड कम्पनी, 1969 ।
- 14 इलियट, मरिया : दि सेक्रिड एण्ड दि प्रोफ़ेसण्ड, न्यूयार्क हाकार्टे, 1959 ।
- 15 उपाध्याय, विद्वन्मभर नाथ . जलते और उबलते प्रश्न, जयपुर बांहरा प्रकाशन, 1969 ।
- 16 ओवचारैको, ए : सोवियतिस्ट रियलिज्म एण्ड दि मॉडर्न लिटरेरी प्रॉसेस, मारको . प्रिंसेस पब्लिशर्स, 1980 ।

17. एडमंड (सपा०) : क्रिएटिविटी एण्ड इट्स मल्टीवेजन, लंदन : हार्पर एण्ड रो, 1959 ।
18. कमलेश्वर (सपा०) : मेरा हृमदम मेरा दोस्त, नयी दिल्ली : नेशनल पब्लिशिंग हाउस, 1973 ।
19. कमलेश्वर : मेरी प्रिय कहानियाँ, दिल्ली : राजपाल एड सन्ड, 1980 ।
20. नागन, जेरोम (सपा०) : क्रिएटिविटी एंड सनिंग, बोस्टन : हटन मिफलिन कंपनी, 1967 ।
21. कामिस्तार गेहेव्की, बिक्टर (सपा०) : माइन मॉडर्न मोवियन प्लेज, मास्को : प्रोग्रेस पब्लिशर्स, 1977 ।
22. कार्निगबुड, आर० जी० : कला के सिद्धान्त (अनुदित), जयपुर : राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, 1972 ।
23. कॉनरिज, एम० टी० : बायोग्राफिया लिटरेरिया ।
24. कुमार, केमरी : साहित्य के नये धरातल, नयी दिल्ली : राजकमल, 1980 ।
25. कुमार, दुष्यन्त : साथे में घूँप, नयी दिल्ली : राधाकृष्ण प्रकाशन, 1981 ।
26. कुमार, वचनदेव, (सपा०) : लेखक और परिवेश, नयी दिल्ली : राजकमल प्रकाशन, 1978 ।
27. कुलिकोवा, आई० और जिम० ए० (सपा०) : मार्किस्ट लेनिनिस्ट एस्थेटिकन एंड लाइफ, मास्को : प्रोग्रेस पब्लिशर्स, 1976 ।
28. कुलिकोवा और जिम० (सपा०) : मार्किस्ट लेनिनिस्ट एस्थेटिक्स एंड दि आर्ट्स, मास्को : प्रोग्रेस पब्लिशर्स, 1980 ।
29. कुर्गानोवा, वी० एम० (सपा०) : लेखन-कला और रचना-कौशल, अनु० अली अशरफ, मास्को : प्रगति प्रकाशन, 1977 ।
30. कोइस्तार, आर्थर : दि एव्ट ऑफ क्रिएशन, लंदन : पिकाडॉर पेंन बुक्स, 1977 ।
31. कोलर, एम० ए० (सपा०) : एस्सेज ऑन क्रिएटिविटी, न्यूयार्क : यूनिवर्सिटी प्रेंस, 1963 ।
32. क्रोजे, वेनेदेतो : एस्थेटिक्स, कलकत्ता : रूपा एंड कम्पनी ।
33. क्रोजे, वेनेदेतो : सौन्दर्यशास्त्र के मूल तत्व, अनु० श्रीकान्त खरे, इलाहाबाद : किताब महल, 1969 ।
34. क्रोपचेको, एम० : दि राइटर्स क्रिएटिव इडिविजुअलिटी एंड दि डिवेलपमेंट ऑफ लिटरेचर, मास्को : प्रोग्रेस पब्लिशर्स, 1977 ।
35. सार्डन, विलियम जे० जे० : साइनेकिटिक्स, न्यूयार्क : हार्पर एण्ड रो, 1961 ।
36. ग्रे, वेनिसन : दि फिर्नामिनन ऑफ लिटरेचर, दि हेग : माउटन, 1975 ।
37. गोकक, चिनायक कृष्ण : एन इटेपल व्यू ऑफ पोइट्री, एन इंडियन पर्सपेक्टिव, नयी दिल्ली : अग्निव पब्लिकेशन, 1975 ।
38. गोल्डमैन, मार्क : दि रीडर्स आर्ट, पेरिस : माउटन, 1976 ।

39. गोलिडग, जॉन : क्यूबिज्म, ए हिस्टरी एंड एन अनालिमिस, लंदन : फेवर एण्ड फेवर, 1959।
40. गोकर्ण, यशिमम . ऑन लिटरेचर, मास्को . प्रोग्रेस पब्लिशर्स।
41. गिरोनिन, वेक्टर . (सपा०) दि क्रिएटिव प्रसेस, लंदन : न्यू इंग्लिश लाइब्रेरी, 1952।
42. 'चक्रधर, अशोक' मुक्तिबोध की काव्य-प्रक्रिया, नयी दिल्ली : मैकमिलन एण्ड कम्पनी, 1975।
43. चतुर्वेदी, रामस्वरूप . सर्जन और भाषिक मरचमा, इलाहाबाद . लोक भारती, 1980।
44. चौधरी, इन्द्रनाथ . तुलनात्मक साहित्य की भूमिका, नयी दिल्ली : नेशनल, 1981।
45. चेम्न, हेनरी . मिलेविट्ज लिटरेरी क्रिटिजिज्म, मिडलमेक्स 'पेगुइन बुक्स, 1968।
46. जैन, निर्मला . रम-मिद्वान और मोन्दर्यशास्त्र, नयी दिल्ली : नेशनल पब्लिशिंग हाउस, 1977।
47. जोन्स, एन०वी० . दास्तायव्स्की—दि नविल ऑफ डिस्कार्ड, लंदन : पॉल एविक, 1976।
48. झा, सूर्यकांत . एन अनालिमिस ऑफ गट्टेन डाइमेगन्स ऑफ क्रिएटिविटी, बम्बई . हिमावय पब्लिशिंग हाउस, 1978।
49. टार्रेन, ई० पात . गार्डिड क्रिएटिव टेल्स, लंदन : प्रेटिस हास, 1962।
50. डे, एम०के० . सम्कृत पोइटिज्म ऐज ए स्टडी ऑफ एस्थेटिज्म, बम्बई : आक्सफोर्ड यूनिवर्सिटी प्रैस, 1963।
51. डाउने, जे०ई० . क्रिएटिव इमेजिनेशन, लंदन : कैपन पात टूच टून्जर, 1929।
52. डायमंड, एडविन . दि साइस ऑफ ड्रीम्स, न्यूयार्क : मेलफेंडन बुक्स, 1963।
53. दुर्जन, प्रो० (सम्पा०) रीडिग्स इन साइकाॅलॉजी, न्यूयार्क : होल्ड राइनहर्ट एंड विस्टन, 1973।
54. धामसन, रावर्ट . दि साइकाॅलॉजी ऑफ थिंकिंग, एलेस्वरी बक्स . दि डब्लिग लेन्गेज बुक सोसाइटी एंड पेगुइन बुक्स, 1971।
55. धामगुप्त, सुरेन्द्रनाथ . सौन्दर्य-तत्त्व, रूपान्तरकार आनन्द प्रकाश दीक्षित, इलाहाबाद . भारती ग्रन्थार, 2017 वि०।
56. दिनकर, रामधारी सिंह . उर्वशी, पटना : उदयाचल, 1961।
57. दिनकर, रामधारी सिंह . काव्य की भूमिका, पटना : उदयाचल, 1958।
58. दीक्षित, भागीरथ . अभिनव साहित्य-चिन्तन, दिल्ली . इन्द्रप्रस्थ प्रकाशन, 1977।
59. द्विवेदी, हजारी प्रसाद . आलोचनार्थ, दिल्ली : राजकमल प्रकाशन, 1972।
60. द्विवेदी, हजारी प्रसाद . विचार और वितर्क, इलाहाबाद : साहित्य भवन, 1969।

61. द्विवेदी, हज़ारी प्रसाद, साहित्य-महोदय, वाराणसी - नैवेद्य निकेतन, 1968।
62. दीक्षित, आनन्द प्रकाश (संपा०) - आलोचना-प्रक्रिया और स्वरूप, नयी दिल्ली : नेशनल पब्लिशिंग हाउस, 1976।
63. नगेन्द्र : काव्य-विम्ब, नयी दिल्ली : नेशनल पब्लिशिंग हाउस, 1967।
64. नगेन्द्र : भारतीय सोन्दर्यशास्त्र की भूमिका, नयी दिल्ली : नेशनल, 1974।
65. नाविकॉव, वेस्सिली - आर्टिस्टिक ट्रूथ एण्ड डायलेक्टिकल ऑफ क्रिएटिव वर्क, मास्को : प्रोग्रेस पब्लिशर्स, 1981।
66. न्यूटन, एरिक - दि मॉनिंग ऑफ व्यूटी, लंदन : पेंगुइन बुक्स, 1962।
67. न्यूमान एरिक - आर्ट एण्ड दि क्रिएटिव अनकासस, लंदन : रुटले एण्ड केगन पाल, 1959।
68. पत, सुमित्रानन्दन शिल्पी, इलाहाबाद : सेट्रल बुक डिपो, 1952।
69. पांडेय, कातिचन्द्र स्वतंत्र कलाशास्त्र भाग-1, वाराणसी : चौखम्बा संस्कृत सीरीज, 1967।
70. पास्तोव्स्की, कास्तेतिन ए बुक अबाउट आर्टिस्ट्स, मास्को प्रोग्रेस, 1978।
71. प्रसाद, जयशंकर - अभिषेक, संपा० रत्नशंकर प्रसाद, वाराणसी : हिन्दी प्रचारक संस्थान, 1978।
72. प्रसाद, जयशंकर - काव्य-कला तथा अन्य निबंध, इलाहाबाद : भारती भण्डार, 2013 वि०।
73. प्रसाद, दिनेश्वर, लोक-साहित्य और संस्कृति, इलाहाबाद : लोकभारती, 1973।
74. प्रेमचन्द - कुछ विचार, इलाहाबाद : सरस्वती प्रेस, 1973।
75. प्रेमचन्द, शिवरानी देवी - प्रेमचन्द घर मे, दिल्ली : आत्माराम एण्ड सन्ड, 1956।
76. फॉक्स, रैल्फ उपन्यास और लोक जीवन, नयी दिल्ली : गीपुल्स हाउस, 1980।
77. फौलर, अलस्तोयर गार्डन ऑफ लिटरेचर, न्यूयार्क - आक्सफोर्ड यूनिवर्सिटी प्रेस, 1982।
78. फ्राइ, नार्थॉप अनॉटमी ऑफ क्रिटिसिज्म, प्रिन्स्टन : यूनिवर्सिटी प्रेस, 1973।
79. फ्रायड, सिगमंड कम्पलीट साइकोलॉजिकल वर्क्स, लंदन : हॉगार्थ प्रेस, 1971।
80. फोगल, आर० एच० दि इमेजरी ऑफ कीट्स एण्ड शैले, चैपलहिल - कार्लोनिआ यूनिवर्सिटी प्रेस, 1949।
81. बटरोही : कहानी—रचना-प्रक्रिया और स्वरूप, दिल्ली - बक्षर प्रकाशन, 1973।
82. बदी उद्दरमा - एक चूहे की मौत, नयी दिल्ली - प्रवीण प्रकाशन, 1979।
83. बायें, रोला इमेज-म्यूजिक-टेक्स्ट, ग्लासगो : फाताना, 1977।
84. बीब, मॉरिस (सम्पा०) लिटरेरी सिम्बॉलिज्म, सानफ्रांसिस्को : वाइल्डर्थ पब्लिशिंग कम्पनी, 1960।
85. बूचर, एस०एच० अरिस्टाटल्स थिअरी ऑफ पोइट्री एंड फाइन आर्ट, न्यूयार्क, डॉवर पब्लिकेशन्स, 1951।

86. वेंजामिन, वाल्टर : इन्फ्रामिनेशन्स, लंदन . जोनाथन केप, 1970 ।
87. बोनम, राबर्ट०सी० : थिजरी ऑफ मोटिवेशन, न्यूयार्क : हार्पर एण्ड रो, 1969 ।
88. भरत कृत नाट्यशास्त्र : व्याख्याकार रघुवंश, वाराणसी : मंतीलाल बनारसीदास, 1964 ।
89. मम्मट काव्यप्रकाश, अनु० विश्वेश्वर, वाराणसी : ज्ञानभंडन, 1960 ।
90. मार्कम, कालें : सिलेक्टड राइटिंग्स इन सोशयॉनॉजी एंड सोशल फिनांसफी, सपा० टी०बी० मादोमोर, लंदन . मादग एंड कम्पनी, 1956 ।
91. मॉरिस, थॉर्म्स०जी० : साइकॉनॉजी एन इंट्रोडक्शन, न्यूयार्क : एपलटन सेंच्युअरी ब्रादर्स, 1973 ।
92. मालिनोव्स्की . मैजिक साइम रिसेजन एंड अदर एस्सेज, लंदन : फ्री प्रेंस, 1948 ।
93. मिश्र, शिव कुमार : दर्शन, साहित्य और समाज, दिल्ली : पीपुल्स लिटरेसी, 1981 ।
94. मुक्तिबोध, गजानन माधव : मुक्तिबोध रचनावली भाग 1-6, सपा० नैमिषन्द्र जैन, नई दिल्ली : राजकमल प्रकाशन, 1980 ।
95. मुद्राराक्षस साहित्य समीक्षा—परिभाषाएँ और समस्याएँ, नई दिल्ली . नेशनल पब्लिशिंग हाउस, 1963 ।
96. मे, रोमी . वि करेज टु लिट, लंदन : विलिमम कॉलिन्स, 1976 ।
97. मेघ, रमेश कुन्तल : अपातां सौंदर्य-विज्ञाता, दिल्ली : रैंकमिलन कम्पनी, 1977 ।
98. मेघ, रमेश कुन्तल . नयोकि समय एक शब्द है, इलाहाबाद . लोक भारती प्रकाशन, 1975 ।
99. मेघ, रमेश कुन्तल : साक्षी है सौंदर्य प्राज्ञिक, नयी दिल्ली : नेशनल, 1980 ।
100. मोहन, नरेन्द्र : आधुनिक हिन्दी-काव्य मे अप्रस्तुत-विधान, नयी दिल्ली . नेशनल पब्लिशिंग हाउस, 1972 ।
101. युग, सी०जी० : साइकॉनॉजिकल टाइम्स, लंदन : केगन पाल, 1944 ।
102. युग, सी०जी० : कोलेक्टड वर्क्स वाल्यूम-6, लंदन : रुटले एंड केगन पाल, 1952 ।
103. येट्स, डब्ल्यू० बी० : एस्सेज, न्यूयार्क : रैंकमिलन, 1924 ।
104. रसेल, बर्टेंड : मिस्टिसिज्म एंड लॉजिक, लंदन : पेगुइन बुक्स, 1953 ।
105. रस्तोगी, गिरीश मोहन : राकेत और उनके नाटक, इलाहाबाद : लोकभारती प्रकाशन, 1976 ।
106. राया, रणवीर : साहित्यिक साक्षात्कार, दिल्ली : पूर्वोदय प्रकाशन, 1978 ।
107. राघव, सुलोचना : पुन , दिल्ली . जब्दकार प्रकाशन, 1979-80 ।
108. राकेश, मोहन : अण्डे के छिलके, अन्य एकाकी नया बीज-नाटक, नयी दिल्ली : राधाकृष्ण प्रकाशन, 1977 ।
109. राकेश, मोहन : सहर्षों के राजहंग, दिल्ली . राजकमल प्रकाशन, 1978 ।
110. राघव, रागेय : दोलते खण्डहर, इलाहाबाद : किताब महल, 1955 ।

111. राजशेखर . काव्य भीमामा, अनु० केदारनाथ शर्मा सारस्वत, पटना : बिहार राष्ट्रभाषा परिषद, 1965 ।
112. रानी, इन्द्रा . छायावादी काव्य और नयी कविता मे बिम्ब, अप्रकाशित शोध-प्रबंध, राजस्थान विश्वविद्यालय, 1975 ।
113. राय, गुलाब . मिथान्त और अध्ययन, दिल्ली : आत्माराम, 1955 ।
114. राय, पी०आदेश्वर . काव्य-विम्ब—स्वरूप और संरचना, इलाहाबाद : कार्लिदी-कावेरी प्रकाशन, 1978 ।
115. रिचर्ड्स, आई०ए० और आम्बेन, सी०के० : दि मीनिंग ऑफ मीनिंग, लंदन : केगनपाल, 1936 ।
116. रिचर्ड्स, आई०ए० . प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म, लंदन : रूटले एण्ड केगनपाल, 1963 ।
117. रैक, आर्टो आर्ट एड आर्टिस्ट, न्यूयार्क . एगाथन प्रैस, 1962 ।
118. रैड, एहन . दि रोमांटिक मेनिफेस्टो, न्यूयार्क : न्यू अमेरिकन लाइब्रेरी, 1975 ।
119. लारेस, डी०एच० सिलेक्टिड लिटरेरी क्रिटिसिज्म, लंदन : विलियम हेनमान, 1955 ।
120. लीविस, एफ०आर० . न्यू बियॉरिण्ड इन इमिग पोइट्री मिडलसेक्स : पेलिकन बुक्स, 1976 ।
121. लॉविस, सी०डी० . पोइटिक इमेज, लंदन : जोनाथन केप, 1955 ।
122. वर्नन, पी०ई० (मपा०) . क्रिटिक्टिटी, मिडलसेक्स : पेंगुइन बुक्स, 1975 ।
123. वर्मा, निर्मल . शब्द और स्मृति, दिल्ली : राजकमल, 1976 ।
124. वर्मा, निर्मल . कला का जोखिम, दिल्ली : राजकमल, 1981 ।
125. वर्मा, महादेवी . मेरे प्रिय निबंध, नयी दिल्ली : नेगनल, 1981 ।
126. वाजपेयी, नददुलारे . आधुनिक साहित्य, इलाहाबाद : भारती मंडार, 2013 दि० ।
127. वाजपेयी, अशोक . फिरोहान, नयी दिल्ली : राजकमल प्रकाशन, 1970 ।
128. वात्स्यायन, सच्चिदानन्द . अद्यतन, दिल्ली : सरस्वती बिहार, 1977 ।
129. वात्स्यायन, सच्चिदानन्द . आलबाल, नयी दिल्ली : राजकमल, 1977 ।
130. वामन . काव्यालंकार सूत्रवृत्ति, अनु० विश्वेश्वर, दिल्ली : आत्माराम एण्ड सन्ध, 1954 ।
131. वालस, जी० . दि आर्ट ऑफ थॉट, लंदन . हार्कोर्ट प्रेस एण्ड जोनाथन केप, 1926 ।
132. विटेकर, जेम्स० ओ० . इंट्रोडक्शन टु साइकॉलॉजी, लंदन : साउडर्स कम्पनी, 1970 ।
133. विमल, कुमार : मौन्दर्यशास्त्र के तत्व, नयी दिल्ली : राजकमल, 1981 ।

134. विमल, कुमार (संपा०) : काव्य-रचना-प्रक्रिया, पटना विहार ग्रंथ अकादमी, 1974 ।
135. विश्वनाथ, साहित्य-दर्पण टीकाकार शान्तिश्याम शास्त्री, वाराणसी . मोतीलाल बनारसीदास, 1961 ।
136. वेलेक, रेने ओर वारेन, वास्टिन साहित्य-सिद्धान्त (अनुद्भित), इलाहाबाद ; लोकभारती प्रकाशन ।
137. शिलर, जेरोम० पी० . आई०ए० रिचर्ड्स — शिअरी ऑफ लिटरेचर, लंदन . पेन यूनिवर्सिटी प्रेंस, 1969 ।
138. शुक्ल, रामचन्द्र चिन्तामणि भाग-1, इलाहाबाद इण्डियन प्रेंस, 1958 ।
139. शुक्ल, रामचन्द्र रस-मीमांसा, बनारस . काशी नाथरी प्रचारिणी सभा, सं० 2011 ।
140. श्रीवास्तव, रवीन्द्रनाथ शैली विज्ञान और आलोचना की नयी भूमिका, आगरा : केन्द्रीय हिन्दी संस्थान, 1972 ।
141. श्रीवास्तव, परमानन्द बहानी की रचना-प्रक्रिया ।
142. शर्मा, रामवितास प्रगतिशील साहित्य की समस्याएँ, आगरा विनोद पुस्तक मन्दिर, 1957 ।
143. सहाय, रघुवीर आत्महत्या के विह्वल, नयी दिल्ली राजकमल, 1967 ।
144. सहाय, रघुवीर . तिलने का कारण, दिल्ली राजपाल एंड सन्स, 1978 ।
145. साहनी, भीष्म तथा अन्य (सम्पा०) आधुनिक हिन्दी उपन्यास, नयी दिल्ली . राजकमल प्रकाशन, 1980 ।
146. सार्त्र, ज्या पाल दि साइकॉलॉजी ऑफ इमेजिनेशन, लंदन मॅथ्युइन कम्पनी, 1972 ।
147. सार्त्र, ज्या पाल वट इज लिटरेचर, नाथंम्पटन . मॅथ्युइन कम्पनी, 1967 ।
148. सिंह, नामवर . कविता के नये प्रतिमान, नयी दिल्ली राजकमल, 1972 ।
149. सिंह, वचन आधुनिक हिन्दी साहित्य का इतिहास, इलाहाबाद लोकभारती प्रकाशन, 1978 ।
150. सिंह, महीप (सम्पा०) लेखक और अभिव्यक्ति की स्वाधीनता, नयी दिल्ली . शारदा प्रकाशन, 1978 ।
151. सिंह, शिवकरण कला-सृजन-प्रक्रिया और निराला, वाराणसी : सत्य बुक सेंटर, 1978 ।
152. सिंह, शिवप्रसाद . भुरदा सराय कलकत्ता . भारतीय ज्ञानपोठ ।

153. सेन गुप्ता, एम०सी० : टुवर्ड जे एमिग्ररी ऑफ इमेजिनेशन, आक्सफोर्ड यूनि-
वर्सिटी प्रेस, 1959।
154. मेलिसर, रिचर्ड म (सपा०) : मोटिव्स वाइड यू राइट, बम्बई : शकुन्तला
पब्लिशिंग हाउस, 1974।
155. हक्सले, एल्डस : मोश, सपा० माइकल हाबिट्स और एस० पागेर०, लंदन :
चट्टो एंड विड्स, 1980।
156. हरिश्चन्द्र, भारतेन्दु : भारत-दुर्दशा, सपा० कृष्णदेव शर्मा, दिल्ली : अशोक
प्रकाशन, 1977।
157. ह्यूज, स्टेन दमेजिन्स एंड इमेजिस्ट्स, लंदन : आक्सफोर्ड यूनिवर्सिटी प्रेस,
1931।
158. हार्टमैन, अर्नेस्ट दि बायोलोजी ऑफ ड्रीमिंग, सिप्रगफील्ड : सी०सी० थॉमस,
1967।
159. हेरेमरिन, गॉरन : इगफ्लुएन्स इन आर्ट एंड लिटरेचर, प्रिस्टन : यूनिवर्सिटी प्रेस,
1975।
160. इंटरनेशनल इन्साइक्लोपीडिया ऑफ सोसियल साइंसिज, सम्पा० डेविड० एल०
स्टिलम, न्यूयार्क : मैकमिलन एंड फ्री प्रेस, 1968।
161. इन्साइक्लोपीडिया अमेरिकाना, न्यूयार्क : लोकसॅग्टन एवेन्यू, 1971।
162. इन्साइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका, लंदन : विलियम बेटन पब्लिशर्स, 1974।
163. ए डिक्शनरी ऑफ साइकॉलॉजी, सम्पा० जेम्स ड्रेवर, मिडल सेक्स : पेंगुइन बुक्स,
1961।
164. डिक्शनरी ऑफ लिटरेरी टर्म्स, जे० ए० कडन, नयी दिल्ली : इडियन बुक कंपनी,
1977।
165. दि रेंडम हाउस डिक्शनरी ऑफ दि इंग्लिश लॅंग्वेज, सम्पा० जेस्स स्टेन, बम्बई :
तुलसी शाह एटरप्राइजर्स, 1970।
166. प्रिस्टन इन्साइक्लोपीडिया ऑफ पोइट्री एण्ड पोइटिक्स, लंदन : प्रिस्टन पेपर-
बैक्स, 1963।
167. भारतीय साहित्यशास्त्र कोश, डा० राजवंश सहाय द्वीरा, पटना : बिहार ग्रन्थ
अकादमी, 1973।
168. मानविकी पारिभाषिक कोश।

169. हिन्दी साहित्य कोश भाग-1, सम्पा० बीरेन्द्र वर्मा तथा अन्य, वाराणसी : ज्ञान-मंडल लिमिटेड ।
170. साइकोलॉजिकल एब्स्ट्रैक्ट्स, सम्पा० एल० ग्रैतिक, वाशिंगटन : ए०पी०ए०, 1977-80 ।
171. दि इन्साइक्लोपीडिया ऑफ साइकोलॉजी, सम्पा० एच०जे० आदरेक, सदन ; सर्व प्रेस, 1972 ।
172. दि इन्साइक्लोपीडिया ऑफ फिलॉसफी, सम्पा० पाल एडवर्ड्स ग्लूयार्क : दि मैकमिलन कम्पनी एण्ड दी डी प्रेस, 1967 ।

(नोट : उपर्युक्त सभी संदर्भ-ग्रन्थों के प्रकाशन-वर्ष उपलब्ध संस्करणों के आधार पर दिये गए हैं । अतः आवश्यक नहीं कि किसी उल्लिखित वर्ष का सम्बन्ध पुस्तक के प्रथम संस्करण ही से हो ।)

